



В ЗАЩИТУ ЖАНРА

Предлагаемая вниманию читателей статья главного режиссера Ленинградского театра музыкальной комедии В. Воробьева продолжает обсуждение проблем развития жанра оперетты, которым были посвящены опубликованные ра-

нее на страницах нашей газеты выступления — «Законы жанра» А. Феоны (№ 20), мнения читателей А. Гафта, Т. Шиневой, А. Ржавина, А. Брагинского и других (№№ 60 и 70), статья «Ах, этот трудный «легкий» жанр!» драматурга Е. Шатуновского (№ 95 за прошлый год).

Привычка смотреть на оперетту, как на легкий жанр, создала вокруг театров музыкальной комедии атмосферу тихого благополучия. И вот в таком кажущемся благополучии мы как-то забываем, что театры музыкальной комедии стали похожи один на другой и репертуаром, и системой актерских выразительных средств. Артист, играющий в городе N Раджами в «Баядере», завтра может вылететь в другой город, чтобы с легкостью и почти в тех же мизансценах сыграть этого же Раджамы, выручив заболевшего коллегу.

Сходство творческих направлений, отсутствие своего лица накладывают на театры призрачно-серую вуаль, под которой они безмятежно существуют. Но вечно молодой жанр оперетты не хочет стареть и выдвигает определенные требования и даже проблемы. И мне кажется, что одна из главных, которая должна быть решена прежде других, — проблема репертуара.

Выбор репертуара индивидуален для каждого театра, так как он определяется творческим кредо художественного руководителя, возможностями и состоянием труппы, музыкальной культурой дирижера и оркестра, потенциальными возможностями балета и традициями, которые сложились в театре на протяжении многих лет его существования. Зритель тоже активно диктует свои условия.

Мы часто говорим о том, что каждое произведение искусства, претендующее на сценическое воплощение, должно быть проблемным, социально острым или социально емким, выражать собой дух времени, его пульс, его настроение. И тем не менее приходится констатировать, что новые оперетты как раз зачастую далеки от вышеназванных требований. Создается впечатление, что их авторы представляют себе театры музыкальной комедии как нечто обособленное, изолированное. Поражает нежелание замечать достижения смежных видов искусств: радио, телевидения, кинематографа, драматического театра. Зачастую пьесы, не принятые в драматических театрах, плохие сценарии авторы приносят в театры музыкальной комедии как в последнюю инстанцию их творческого падения и обращаются к композиторам, пытаясь с помощью музыки спасти свое детище. В таких пьесах часто поражают узкий выбор тем, бедность мысли, чувств, мнимые проблемы, словно взятые напрокат у классической оперетты и, естественно, не оплодотворенные современной мыслью. Отсутствие полнокровных характеров, острых социальных конфликтов порождает иллюстративную музыкальную драматургию, что ведет в конце концов к компрометации жанра.

Тем не менее, как мне кажется, жанр оперетты таит в себе богатейшие возможности. Издавна этот жанр находился, так сказать, на острие эпохи, мгновенно откликаясь на чувства и настроения времени. Такими злободневными были оперетты Ж. Оффенбаха, Ф. Эрве, И. Штрауса, К. Миллэра и других. Достаточно вспомнить, насколько были актуальны оперетты И. Дунаевского, Б. Александрова, Т. Хренникова, Ю. Милютин. С трудом сейчас можно противопоставить какой-нибудь современный музыкальный фильм сатирическим кинолентам «Волга-Волга», «Веселые ребята». Сегодня эта мобильность во

многом утеряна, а ведь именно в остроте взгляда и свежести восприятия мира была прелесть оперетты, было ее достоинство. Недаром в ней в начале XX века обращались такие выдающиеся мастера советского театра, как Станиславский, Марджанов, Таиров...

Но прошло время, и многие сюжеты и темы классических оперетт утратили свою остроту, тем более что эта классика дошла до нас в до неузнаваемости переделанном виде. Однако музыкальная основа этих оперетт во многом и до сих пор не потеряла своей прелести. Возрождение классики — дело нелегкое и заслуживающее уважения.

И в то же время сейчас необходимо искать новые формы жанра. Например, совет-

ская эстрада делает активные шаги в сторону драматизации песни, ее гражданственности и эмоциональной насыщенности, углубления ее внутренней сущности. И песня становится выразительнейшей мыслью и чувством современника.

Столь же заметные сдвиги должны произойти и в музыкальных театрах. Наряду со спектаклями веселыми, комедийными театр музыкальной комедии, как мне кажется, может справиться и с жанром музыкальной драмы, и с жанром, который на Западе принял название мюзикла. Страстное увлечение новым жанром привело к некоторой путанице в терминологии, ибо любой драматический спектакль, в котором есть 10—15 песен, принято у нас называть мюзиклом. И поскольку этих спектаклей развелось бесчисленное множество, а театров драматических больше, чем музыкальных, то само слово «мюзикл» оказалось скомпрометированным.

На самом же деле этот жанр гораздо сложнее, о чем свидетельствует практика музыкального театра и кинематографа, хотя далеко не все мюзиклы, созданные на Западе, выдерживают проверку временем.

Сохраняются единицы, и эти единицы созданы на основе подлинных человеческих конфликтов, характеров сильных и эмоциональных. Это «Вестсайдская история» Л. Бернштейна, «Оливер» Л. Барта, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Человек из Ламанчи» М. Ли и другие.

Все названные авторы сумели найти не только мелодическую основу для обрисовки героев, но и способ выражения характера персонажа через музыкальную драматургию. Точно найденный музыкальный эквивалент драматургическому диалогу дал возможность органично включить в музыкальную ткань квартеты, квинтеты, хоровые и балетные сцены, отнюдь не дивертисментного характера, а вытекающие из существа событий и явлений, затронутых драматургами (авторами первоисточников). Таким образом, композитор выступает в мюзиклах как драматург, стремящийся встать вровень с автором первоисточника, не иллюстрируя проблематику произведения, а внося в нее свое видение, свое отношение к событиям, происходящим в пьесе.

Изучая богатый опыт западного мюзикла, поражаешься высокой музыкальной культуре произведений, оригинальному по форме и яркому по национальному колориту. Но в большинстве случаев западные мюзиклы по своей проблематике далеки от интересов советского зрителя. Поэтому нашей задачей является создание своих, оригинальных произведений с использованием опыта ведущих советских композиторов.

Наш театр уже сделал несколько экспериментальных работ, созданных композиторами и драматургами, разнородными по творческим устремлениям. Мы пытаемся искать свой репертуар, своих драматургов и композиторов, которые помогли бы коллективу приобщиться к индивидуальное творческое лицо. Новый репертуар, новые требования,

ко о высоком профессиональном уровне дирижирования, но и об одухотворенности и глубине исполнения музыки, о соответствии дирижирования сценическому действию. Существует внешняя музыкальность и внутренняя. Внешняя музыкальность состоит в совпадении сценического движения с темпом и ритмом музыки. Это важно, ибо противоречия между тем-пиритмом и пластикой, композиционной структурой сценического движения и течением музыкального потока заставляют воспринимать действие как идущее вне музыки и тем самым мешающее восприятию и воплощению последней.

Но еще важнее внутренняя музыкальность действия, заключающаяся в верном понимании идейно-художественной концепции, заложенной в музыке, в глубоком раскрытии смысла образов, эмоциональной атмосферы каждой сцены.

Соединение внутренней и внешней музыкальности в спектакле — такие требования предъявляет жанр мюзикла к дирижеру и балетмейстеру. Малопривлекательными выглядят в оперетте танцевальные сцены, носящие дивертисментный характер, не имеющие отношения к сценическому действию. Изъятие таких номеров из спектакля или замена их на другой номер никак не нарушает общей структуры таких постановок. Тем более странно слушать жалобы некоторых любителей оперетты на отсутствие в последних постановках театра таких номеров, которые в обычных опереттах несут характер самостоятельного концертного выхода балета.

Иное дело в мюзикле. Вспомним яркие хореографические сцены в «Вестсайдской истории» («Америка») или в «Оливере!» («Утро Оливера»). Как прочно хореография связана в них с настроением сцены!

Поэтому одним из достижений нашего театра является создание вокально-танцевального ансамбля, который стоит из молодых актеров-солистов, хора и балета. Все они собраны в один коллектив, который в равной степени занимается вокалом, танцем, пластикой. Наличие такого коллектива позволило не только повысить профессиональный уровень массовых сцен, вытеснив статичный хор со сцены, но и создать постоянное действие на сцене в соответствии с внутренней музыкальностью спектакля.

Наш театр делает попытку найти свой творческий почерк на путях расширения круга проблем и тем, доступных жанру, на путях использования более сложной драматургии, ибо высокохудожественная и идейная литература рождает и более сложную музыкальную драматургию. Все это требует от театра подлинной музыкальной культуры, высокого актерского мастерства, тонкого и творчески инициативного дирижирования, четкой слаженности ансамбля, оркестра и хора, хореографического блеска танцевальных сцен.

Эти заметки новичка в жанре оперетты, который всего лишь третий сезон работает в театре, вероятно, очень полемичны... Но, может быть, именно новичку более выпукло заметны все недостатки уже сложившейся практики опереточных театров. Я верю в богатые возможности жанра и в готовность театров музыкальной комедии и оперетты к встрече с самыми сложными произведениями. Слово за композиторами и драматургами.

ЛЕНИНГРАД.

Владимир ВОРОБЬЕВ,

главный режиссер Ленинградского театра музыкальной комедии