

К окончанию гастролей Челябинского областного музыкально-драматического театра

Лето забытых оперетт

СВЕРДЛОВСКИЕ любители оперетты были лишены привычного «летнего отдыха». Сразу два театра музыкальной комедии посетили наш город — Омский, а за ним Челябинский областной театр им. Горького. Афиши запестрели названиями не идущих у нас, незнакомых многим сегодняшним зрителям и даже забытых оперетт. Тут и «Валдера», и «Ночь в Венеции», «Роз-Мария», «Последний чардаш», «Кло-Кло» и «Голубая мазурка». Зарубежная оперетта была представлена в изобилии. Что же касается новых для нас советских музыкальных комедий, то гастролеры показали лишь посредственную «Ошибку Наташи» Н. Минха и два спектакля о Кубе — «Камилла» А. Новикова и «Куба, любовь моя» Р. Гаджиева. Обе пьесы близки по сюжету, по выбору и характерам персонажей, но, конечно, оперетта А. Новикова музыкально богаче, правдивее и интереснее, чем показанная челябинцами пьеса с иллюстративно-поверхностной музыкой Р. Гаджиева.

Когда смотришь сегодня старые оперетты на сцене челябинского и некоторых других театров, начинаешь казаться, что не случайно в ходе дискуссии об оперетте на страницах печати возник вопрос: «Может, действительно веселое искусство оперетты отживает свой век, является смешным анахронизмом в наше умное время?» Нельзя не заметить, что зрители, привлеченные именами Легара и Кальмана, предвзвещающие удовольствие от встречи с великолепной музыкой, начинают вдруг ощущать, что сценическое действие, как это ни парадоксально, мешает им воспринимать музыку во всем ее богатстве, а спектакль — в совокупности всех художественных средств жанра. Время изменилось, изменился зритель. Ныне в театре музыкальной комедии он внимательно следит и за текстом. Слово в оперетте теперь весомо, как некогда раньше. Драматургическую бедность, наивность содержания,

плоский юмор старых пьес уже нельзя ничем замаскировать.

Вот, например, «Последний чардаш» И. Кальмана. Многие свердловчане пришли на спектакль челябинцев, ибо у них все еще было живо отрадное воспоминание о талантливой постановке этой оперетты в Свердловске в 1936 году. Ставил ее А. Феона, оформлял Н. Ушин, а в главных ролях бы-

поющий дерзкие песенки против министров, сколько сама Кло-Кло принимает на свои юные плечики эту нелегкую задачу. Боже мой, бедной хорошенькой Кло-Кло так не идет эта борьба с «насквозь прогнившей буржуазией!» И самое комичное в своей нелепости, это, с позволения сказать, политические сентенции, что вложены в уста шантанной певички, смело

ет разорившегося фабриканта Жиро, который соблазнился богатством перезрелой матроны. А Фраскита и Арман уходят из богатого салона.

В финале Фраскита и Арман плывут под алым парусом в открытом море, так сказать, навстречу свободе и своему счастью. Пожалуй, не исключено, что если бы один из авторов текста «Фра-

стиль актерской игры. Не только опытные артисты старшего поколения П. Ранчев и К. Ливанов, но и острый комедийный актер В. Гошцев, Г. Привальцева, М. Легасова и даже Г. Славинский, представительный герой, одинаково величаво печатающий шаг во всех ролях, здесь показала себя с лучшей стороны. Г. Славинскому, как и совсем молодой Т. Подберезкиной, у которой есть не посредственность, какая-то озорная радость жизнеощущения, надо еще много работать над совершенствованием сценического мастерства.

Если музыкальная сторона спектаклей, находящаяся в руках маститого главного дирижера А. Шавердова, не вызывает резких замечаний, то разностильность режиссуры, ее уровень заставляет думать о необходимости единого, вольного творческого руководства, следующего современным художественным принципам. Театру нужно прежде всего четко определить свою репертуарную линию, смелее обращаться к современным произведениям, всыскательно бороться за повышение культуры спектаклей. Помимо общеизвестных трудностей жанра, у театра, конечно, есть свои сложности в повседневной работе. Но понимание и учет их не дают повода для снисходительного отношения к челябинскому коллективу, который может решать серьезные творческие задачи.

Нет, оперетта себя не изжила, этот жанр живет, развивается, ищет новые пути, оч. любим народом. Но его будущее, проблемы его роста — дело не только ведущих театров страны. Сегодняшнее искусство музыкальной комедии создается и московским и челябинским театром, они равно ответственны перед зрителями. И равно обязаны помогать советской оперетте идти в ногу со временем.
Б. КОГАН.

ли заняты тогда молодые М. Виск, Л. Емельянова, Э. Высоцкий, С. Дыбо, А. Маренич. И что же сегодня? Впечатление совсем иное... Ибо дело не только в масштабах театра, а в отчетливо видимой слабости драматургии, в ином сейчас восприятии того, что происходит на сцене. Да и старомодность художественных приемов кричаще заявляет о себе.

Изобилие старых оперетт на сцене одного театра, как мы это видим у челябинцев, увлекает на проторенные дорожки бездумной красоты, опереточных штампов в решении характеров, манере актерской игры, в оформлении. Так и кажется подчас, что мы заехали на какой-то далекий театральный полуостров, заросший высокой густой травой...

Нет, было бы неверно говорить, что театр не пытается искать, не делает попыток как-то осовременить даже забытые оперетты. Если скажем, «Голубая мазурка» (режиссер А. Устинов) умилительно-идиллична, безмятежно-слащаво, то в легаровской «Кло-Кло» (режиссер М. Рогачев) сделана попытка усилить сатирическую сторону. Что же из этого получается? Теперь не столько Максим Валле,

«разящей» свою клиентуру. Невольно вспоминается «современенная» постановка гоголевской «Женитьбы» в театре Колумба из «Двенадцати стульев», где Полковский трагически спрашивал Степана: «Что же ты молчишь, как Лига нанций? — Очевидно, я Чемерберлена испужался», — отвечал Степан, одетый в барсову шкуру...

Да, надо быть очень осторожным с попытками социологизировать в оперетте, возлагать на нее то, чему сопротивляются музыка и сюжет. Очевидно, и гордой цыганке Фраските не так-то просто взять на себя роль обличительницы буржуазного общества. И все-таки к поискам режиссера К. Васильева, поставившего «Фраскиту», хочется отнестись внимательно. В своей сценической редакции он стремится противопоставить две группы персонажей, «продажную любовь богатых старух и стариков» и свободное, сильное чувство Фраскиты и Армана. И поэтому ранее эпизодическая фигура Долорес, в перечне действующих лиц стоящая на последнем месте, неожиданно выходит на первый план. Она становится обладательницей миллиона и обольща-

ет Анатолий Софронов увидел бы этот новый перспективный финал, он захотел бы написать продолжение — «Фраскита замужем», по аналогии со своей же «Стряпухой»... Но шутки шутками, а в финале этом, как говорится, «что-то есть»... Однако замысел режиссера не поддержан... самим Легаром. Долорес же слишком отвлекает внимание, мешает динамике действия, мляет открыто грубые мазки на романтическую палитру оперетты. В спектакле, режиссерски грамотном и целеустремленном, к сожалению, тоже есть игра на публику, «выжимание» аплодисментов, дурная манера «рвать страсть в ключья» — в испанской сюите с тореадором и особенно у Себастьяно — И. Коблика в финале второго акта.

И как все изменяется, когда театр соприскасается с подлинно художественным материалом, народным юмором, рельефными характеристиками. Поэтому так выгодно отличается от других спектаклей «Сорочинская ярмарка», поэтично и весело поставленная К. Васильевым. Здесь все иное — и удачные для небольшой группы массовые сцены, и оформление, и