

Вырезка из газеты

ПРАВДА

Москва

22^е сентября 1984

КОНТРАСТЫ ОПЕРЕТТЫ

МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ

Оперетту любят, ей многое прощают, ей почти всегда обеспечен зрительский успех. Однако нигде этот успех так не обманчив и нигде желаемое так часто не принимается за действительное, как в оперетте, ибо ни один театр не привязан в такой степени к сценическим стереотипам, к канонам жанра, как этот. Но парадокс заключается в том, что именно привычное, десятилетиями виденное, сценически узнаваемое и вызывает самую активную реакцию зала. А на сцене нет актера, который не действовал бы успешно и для которого аплодисменты зала не были бы убедительнее любых слов.

Вероятно, потому так трудно и расстаться опереточные актеры с привычным, «обереженным» на летний успех. И тем дороже любви, даже самым маленьким шаг и вольному, оригинальному, свежесму в искусстве музыкальной комедии.

Как показало московское гастрольное лето, наиболее решительно в этом отношении оказалась национальная труппа Римского театра оперетты. Режиссер К. Памше, пришедший из драмы, принес в оперетту не только элементы драматического искусства: стремление в каждом спектакле искать особенную, только данному произведению необходимую гармонию драмы, музыки, пластики; тягу к жанровому многообразию в рамках музыкального театра, к ансамблевости, основанной на единстве стиля всех исполнителей, в поисках индивидуальной конкретности персонажей, к раскрытию внутренних, психологических процессов.

Во всех своих спектаклях театр — а его гастрольный репертуар оригинален и разнообразен — стремится к образной полифонии, хотя и не всегда ее достигает. Лучшие латышские композиторы сотрудничают с опереттой, пишут прекрасную музыку, но не слишком часты в их произведениях элементы музыкальной драматургии. И это упрек не столько в адрес авторов, сколько в адрес театра. Работая над новым произведением, он или недостаточно конкретен в своих пожеланиях, или довольствуется тем, что принес знаменитый композитор, не обращая его дополнительными требованиями.

Довольно трудно разрешившаяся в театре оперетты проблема — современная драматургия, оригинальные пьесы или либретто. Безусловно, лучшими намерениями вызвано обращение коллектива к истории Латвии и в сегодняшнем же дне, но безусловных также и то, что пьесы латышских стрелков («Еще труба в поход зовет» — музыка Я. Кайякса, либретто А. Аузиня) или о жизни сегодняшней колхозной деревни («Только розы» — музыка А. Жилинского, либретто В. Виганте) сделаны с оглядкой на опереточные каноны, сюжетно привязаны и стереотипными ситуациями.

Режиссору К. Памше, особенно в спектакле «Еще труба в поход зовет», отличает интересное построение массовых сцен. Сыграны они актерами — это в основном молодежь —

огранично и увлеченно. В спектакле умело сочетаются лирика и юмор, поэзия и быт, в нем есть прекрасные решенные сцены, где использован весь арсенал выразительных средств музыкального театра (например, эпизод ранения Яниса, превратившийся в большую, развернутую музыкально-пантомимическую картину, поставленную Я. Панкрате и органично вошедшую в драматическую ткань спектакля), есть жизненно достоверные и порой достаточно сложные характеры (Янис — В. Рахмистыньш, Иева — А. Креслина, прекрасно играет небольшую роль Марусис Р. Сикестыня). Но вместе с тем присутствуют и решения поверхностные, характеры, обозначенные пунктиром.

Вообще К. Памше больше удаются произведения, построенные на хорошем литературном материале. Он режиссер, обладающий драгоценным умением раскрывать сложность, а не прикрывать слабость, не «дотягивать». Его увлекает драматическая история драйверовской Керри (спектакль «Сестра Керри», музыка Р. Паулса, либретто К. Памше), и он подробно, скрупулезно выстраивает атаку внутреннего преобразования героини, ее азарта и трагического заката. Актриса Р. Штейнберга проникновенно и тонко раскрывает душевную эволюцию своей героини, ее путь от надежды к безнадее.

Режиссер увлекается и историей несчастной любви Франца Шуберта и юной Хедерле («Серенада»). Он выстраивает изящные узоры мизансцен. Молодой К. Калныньш в роли Шуберта — незаурядная и индийская роль.

А знакомство с «Фанкой Монмартра», где живет удивительная атмосфера алкобенизма трех художников в искусстве, уступает место в творчестве, вызывает мысль о том, какой увлекательной может быть традиционная оперетта, если она поставлена с доверием к производству и мастерством.

Отсутствие нарочитой броскости, излишней яркости, форсирования эмоций придает спектаклям римжан особую достоверность в диалоге со зрителем. Актеры не бояться паузы на сцене, умеют наполнить их мыслью, тонкий юмор они предпочитают внешнему комиканов и трюкам. Казалось бы, материал пьесы Р. Вауланаса «Из сладкой бутылки» (музыка И. Калныня) допускает возможность комедийного преувеличения, но спектакль (постановка М. Тетере) сыгран изящно, легко и как будто «вполголоса». Продолжая традиции ватского театра, исполнители раскрывают суть народных характеров, природу народного юмора, предпочитающего иронии буффонаде, что придает особый аромат подлинности и всему спектаклю, в котором блистали мастера — Х. Миксис, З. Звель, Н. Ойнас, З. Пушис, а одом с ними более

молодые — Р. Штейнберга, Р. Кепа и другие.

Успеху спектаклей Римского театра в большой степени способствует оркестр, руководимый Я. Кайяксом и его молодым коллегой Я. Алсите, который активно участвует в действии, ведет его.

Многое в искусстве латышской труппы — с ее непохожестью на обычные театры оперетты — могло бы оказаться плодотворным и для других коллективов этого жанра. Есть у нее и свои изъяны: в труппе мало молодых актеров, и в спектаклях порой возникает возрастное несоответствие исполнителя и роли; не все постановки сделаны на одинаково высоком уровне. И все-таки путь этого коллектива перспективен.

Русская труппа театра существует рядом, под одной крышей с латышской. В ней много интересных актеров разных поколений, но отсутствие серьезной режиссуры приводит к тому, что по репертуру и по манере исполнения этот коллектив похож на многие труппы, работающие в разных городах страны.

«Сестра Керри» в русском варианте превратилась в скучную мелодраму, потому что актеры в этом спектакле не проживают происходящее, а изображают, паузы превратились просто в остановки действия, конкретные характеры обрели театральную стереотипность. В результате вместо истории гибели незаурядного человека театр предложил мелодраму о неудачной сложившейся судьбе бойкой девочки из провинции в большом и опасном соблазнами городе.

«Тогда в Севилье» (музыка М. Самойлова, пьеса С. Алешина) — по существу спектакль одной актрисы Ж. Глебовой, играющей Дон Жуана. Принципы «театра в театре», взятые режиссером О. Дункером за основу решения, требуют особой легкости и изящества исполнения. Эти качества в полной мере продемонстрировала только Ж. Глебова, отлично владеющая всем комплексом опереточной выразительности — вокалом, словом, пластикой. Вместе с хореографией Я. Панкрате в спектакль пришли праздничность, эмоциональная приподнятость, яркая зрелищность, к сожалению, не очень поддержанная актерским ансамблем.

Спектакли, поставленные Л. Коганом, отличает приближенность. Даже «Абай бунта» Е. Птичкина, К. Васильева и М. Пликовского, который все-таки, как правило, получается, сделан без собственного ощущения материала. Не удачна природа шолоховского юмора, особенно народных характеров передали внешне, и хотя актеры играют с полной отдачей, настоящего ансамбля в спектакле не возникает.

Проблема режиссуры — важнейшая в сегодняшнем театре оперетты, решающая судьбу жанра в целом. Это подтвердили и летние выступления

в Москве Иркутского театра музыкальной комедии, где в сущности работает всего один режиссер — М. Лукавский, вынужденный почти все ставить самостоятельно — современные пьесы и классики, произведения, которыми он увлечен и в которых равнодушен, что неизбежно ведет и к повторам, и к неравноценности отдельных постановок.

Тот же «Абай бунта» решен и сыгран здесь в духе народной комедии характеров, неожидано, порой парадоксально раскрывающихся в соприкосновении с новой общественной моралью. Режиссерское решение поддержано всем актерским ансамблем, в котором есть работы более яркие (В. Жибиков — дед Захар, Г. Данилин — Семка) или менее, но все исполнители вовлечены в стихию импровизационного существования, и стилестического разнообразия здесь нет.

В других спектаклях он возникает, и причина того — несогласованность образных элементов сценического произведения. Режиссерское решение нередко приводит к противоречию с музыкальным (как, например, в «Летучей мыши», где оркестр под управлением Э. Тобиаш существует вне контакта с динамикой и нюансами сценического действия) или сценарно-актерским (как в спектакле «Товарищ Любовь», где бытовал с элементами примитивной символики декорация З. Лейзеруха сделана без учета природы не только данного произведения, но и музыкального театра вообще — в такой обстановке актер не имеет права запеть, здесь неуместен балет). А когда между основными, определяющими художественную структуру произведения создателями «согласия нет», то это губно сказывается и на актерском исполнении. И в одной постановке «Товарищ Любовь» можно найти все стили — от жигановщины до гротеска.

В гастрольном репертуаре Иркутского было много спектаклей, одинокими по решению. Исключение составляла, пожалуй, только «Летучая мышь», где М. Лукавский делает попытку, во многом удачную, выйти к решению откровенно внятовому, празднично зрелищному. Да еще «Учитель танцев» — переложение пьесы Лопе де Вега, сделанная В. Жибиковым специально для себя как исполнителя заглавной роли. Эта «редакция» лишь обнаруживает сложность представлений интересного актера об искусстве оперетты (и режиссура Л. Сонина этому в значительной степени содействовала). «Учитель танцев» обречен перед столетним зрителем недостаткам коллектива — спектакль поставлен и сыгран в соответствии с опереточными штампами.

И этот же спектакль снова и снова возвращает к мысли о режиссуре в оперетте, часто инертной и робкой, не умеющей, а то и не стремящейся преодолеть стереотип и выйти на просторы истинного искусства, свободного от канонов и штампов.

В. РЫЖОВА.