

# ТРУДНОСТИ „ЛЕГКОГО ЖАНРА“

## 1. ФАРС И... ГЕРОИКА

В те ночи, когда вчерашние хозяева страны и завтрашние лакеи и кельнеры европейских отелей танцевали свое последнее «танго смерти», в подвалах одесских контрразведок умирали герои большевистского подполья, их товарищи по борьбе на полуразрушенных дачах Ланжерона ждали сигнал к «последнему решительному бою», а Жанна Лябурб, французская коммунистка, погибшая за русскую революцию, объясняла французским морякам, что Одесса — не Марсель, и никогда им не будет...

Этот живой, как будто виденный некогда собственными глазами образ Одессы 1919 года мы знаем и помним по рассказам Алексея Толстого и Веры Инбер, по пьесе Славина «Интервенция», роману Юрия Смолича. И такой мы увидели Одессу на сцене Киевского театра музыкальной комедии в новом спектакле «Свѣтанок над морем» (пьеса Г. Плоткина, музыка О. Сандлера, режиссер Б. Рябикин, художник Д. Лидер).

На первый взгляд кажется, что то, о чем идет речь, тема героического спектакля — драмы, оперы, на худой конец. Но музыкальная комедия, оперетта!.. Всем известно, что это такое: «Частица черта в нас заключена подчас», «...цветы роняют лепестки на песок»... Оперетта, в обычном понимании, один из самых «облегченных» вариантов изображения жизни: порок там всегда наказан, а добродетель непременно торжествует, влюбленные, несмотря на все препятствия, счастливо соединяются в последнем акте, а если и случается умереть кому-нибудь из второстепенных персонажей, то как-нибудь так, не понастоящему, под веселый смех зрительного зала.

...На последней площадке высокой, уходящей в кулисы лестницы, стоят Жанна Лябурб, юный подпольщик — связной Петрик и Реминник, член революционного подпольного комитета, скромный театральный портной, добрый и отважный человек. Их должны казнить по приказу французских интервентов... Скорбная торжественная музыка. «Я плюю на вас, палачи!» — кричит Петрик. Стремительно падает красный занавес. И вот уже только двое остались на лестнице. Музыка все трагичнее, все торжественнее. Последний шаг, последнее движение — и снова, как зримое воплощение смерти героя, обрушивается вторая, цвета крови, занавес. На лестнице одна Жанна, она медленно сходит по ступенькам, все ниже и ниже, звучат первые фразы ее всем полюболюбившей песенки... Как третий залп, падает третий красный занавес...

А в следующих сценах — гротескный хоровод, веселые куплеты, кабаре «Желтая канарейка», великолепная по острому комизму исполнения фигура Мишки Япончика, одесского бандита (арт. Н. Блашук), типичный опереточный дуэт — консул Энно и его жена, пародийная музыка. Что это? Кошунство? Соединение несовместимого? Нет, не кошунство это, не художественная бестактность, а поиск режиссера. Фарс и героика идут бок о бок в самой жизни, они имеют право существовать рядом и на сцене.

Если линия фарсовая, комедий-

ная решается в спектакле традиционными приемами искусства оперетты, то линия героическая создается прямыми смелыми мазками искусства плаката. Искусства очень современного, нужного. Театр первых лет революции, театр Маяковского — «Мистерия-Буфф», «Клоп», «Баня» — не боялись плакатности, непосредственного эмоционального обращения к зрителю. И очень хорошо, что линия эта возрождается на нашей сцене.

Трудно подсчитать, каким процентом успеха спектакль обязан композитору, каким режиссеру и художнику, каким — актерам. Но невозможно было бы гарантировать этот успех «Свѣтанок над морем» без прекрасной мелодичной музыки Оскара Сандлера. Его образы точны и изобретательны. Они естественно диктуют логику сценического поведения актера. Так, вся музыкальная характеристика одной из героинь спектакля — звезды русского дореволюционного экрана

ные контракты. В наше-то время... Кому это все нужно?

И вот я сижу в театре, в почти пустом прохладном зале, сижу, смотрю «Баядеру» и с каждой минутой все больше и больше соглашаюсь с ними. Сюжет? Он напоминает вышедшую из употребления рифму: «любовь — кровь». Оформление и весь спектакль в целом (режиссер-постановщик Р. Розенберг, художник А. Брикман, балетмейстер А. Белов) лишены какой бы то ни было выдумки, яркости: выходит на сцену один актер и поет арию, двое поют дуэт, наконец, поет хор; иногда действие прерывается столь же банальными и неинтересными танцами. И даже прославленная, с детства знакомая музыка Кальмана не нравится, и кажется странным, что «Баядера» считается классическим образцом жанра.

А потом была «Ночь в Венеции» И. Штрауса (режиссеры Л. Прессман, А. Синяевский, художник

субъективного, «внутригородского» плана. А существуют ли причины объективные, таящиеся в самой природе жанра? Мне кажется — существуют. И не следует на них закрывать глаза.

## 3. ЛОГИКА УСЛОВНОСТИ

Человек, приходящий слушать оперу, не станет требовать, чтобы на оперной сцене все было «как в жизни», тем более бессмысленно ожидать этого от балета. И, в сущности, только драма сохраняет для нас определенную иллюзию реальности. К условностям оперы и балета как видов «высокого искусства» привыкли, их уважают, и условности эти неоспоримы. А в оперетте?

Условный язык оперетты восходит к очень давним, далеко в прошлое уходящим истокам... От глубокой древности и до XVIII века народные массы европейских стран создавали особое искусство, особый язык карнавала. Карнавал — это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. В рамках карнаваловой жизни (а ею в древности и в средневековье все крупные европейские города жили более трех месяцев в году) утверждалась относительность господствующего порядка: короной короля увенчивался раб или шут, а символы высшей власти — скипетры, державы, епископские митры — подвергались осмеянию и уничтожению.

Европейские абсолютные монархии, а позже — скучное господство буржуазии уничтожают карнавал, на смену ему приходит маскарад — салонная игра по заученным правилам, ограниченная стенами дома.

Но великое, подлинно демократическое искусство карнавала не умирает: оно трансформируется в другие виды искусства — итальянскую народную комедию масок, цирк, некоторые жанры литературы и главным образом — в оперетту.

И дело даже не в том, что карнавал или маскарад врываются в сюжет почти каждой оперетты (вспомните карнавал на Монмартре в «Фиалке Монмартра», карнавал в «Ночи в Венеции», маскарад в «Летучей мыши» и т. д.), дело в том, что логикой карнавалового мышления пронизана вся оперетта как жанр искусства.

Карнаваловый мир классической оперетты — это мир относительно времени и пространства, мир обязательных и однотипных перемен: бедный становится богатым, богатый — бедным, незнатный — знатным, отвергнутые влюбленные добиваются взаимности.

Финальный акт оперетты, как правило, это акт всеобщих разоблачений. Как и в карнавале, пародия и гротеск — основные приемы оперетты.

Психологизм, обязательная бытовая достоверность — вне компетенции оперетты. Она выигрывает в другом — широте обобщений, выдумке.

Если отрешиться от банального, неверного представления об оперетте как об «умирающем искусстве графов и баронов», нельзя не увидеть, как жизненна эта карнавальная логика жанра, как велики его потенциальные возможности и как он близок к поискам современного театра, особенно театра Бертольда Брехта.

И если какому-нибудь из киевских театров суждено поставить его «Трехгрошовую оперу», то мне бы хотелось увидеть ее на сцене театра музыкальной комедии. Там сейчас много молодых, ищущих, талантливых актеров (И. Журавская, Л. Запорожцева, В. Выков, Г. Козлов, М. Бурых), там сейчас совершенно явно вырабатывается новая форма современной музыкальной комедии. Будем справедливы: театр делает многое; необходима какая-то активность зрителей, преодоление барьера равнодушия и, быть может, самое главное — неправильные отношения к оперетте как к искусству «второго разряда».

М. БРУСИЛОВСКАЯ.

# ТЕАТР

Веры Холодной — построена на стилизации песен Вертинского. И сама Вера Холодная (ее очень умно и тонко играет Л. Запорожцева), безвольная и «марионеточная», не трагичная, а скорей истеричная, кажется ожившим персонажем этих песен.

Есть такая «дежурная» фраза: в спектакле (книге, фильме), к сожалению, не все равноценно. В «Свѣтанке над морем» действительно не все равноценно. Но сейчас не так важно дотошно перечислить все недостатки и достоинства этого интересного, запомнившегося спектакля. Важнее подумать о другом.

Были на премьере восторженные аплодисменты, счастливые лица артистов, хорошее настроение зрителей. А что будет со спектаклем через месяц, два, полгода? И к тому же, «Свѣтанок над морем» — не единственный спектакль в репертуаре театра. Спектаклей много, а ходят на них мало. Не секрет, что отношения музыкомедии с киевским зрителем трудные, запутанные и не очень доброжелательные. И самое время отношения эти как-то выяснить.

## 2. ЛЮБОВЬ С ТРЕТЬЕГО ВЗГЛЯДА

— Почему вы не ходите в оперетту?

— А кого я там буду смотреть? Опять все тех же старых актеров?

— Но тех старых актеров уже давным-давно нет.

— Так кого же я там буду смотреть?

(Подслушанный разговор).

Один мой знакомый, пожилой человек и страстный театрал, побывав недавно в Киевской музыкомедии и ушел оттуда вконец расстроенный:

— Все не то. Вот когда-то была оперетта!.. Светские манеры, блеск, элегантность, легкость. Что вы мне ни объясняйте, а я одно скажу: оперетта — умирающее искусство.

— Оперетта? Да ведь это умирающее искусство, — авторитетно подтвердили другие зрители, правда, и с другой интонацией. — Графы там всякие, бароны, бра-

Д. Лидер, балетмейстер Б. Танров). И снова арии, дуэты, хоры, плоские шутки, темные холсты декораций: мостик, канал, гондола — три штампа, неотделимые от стандартного образа Венеции...

И вдруг «Фиалка Монмартра» в постановке Б. Рябикина, с И. Журавской, В. Быковым, Н. Анниковой, Н. Блашуким в главных ролях. Удивительный, своеобразный спектакль!

Сцена пронизана мягким, голубоватым светом, в него погружено все: панорама Парижа, бедная мансарда, в которой живут три нищих веселых друга: поэт, художник, композитор. И ним попадает молоденькая девушка, уличная певица и продавщица цветов Виолетта...

А дальше, пожалуй, нет смысла пересказывать этот сюжет. Наивный и трогательный, как всякий вариант бессмертной сказки о Золушке, превратившейся в принцессу. И, конечно, не сюжетом определяется очарование этого спектакля и даже не музыкой Кальмана (ведь не спасла она «Баядеру», как не спасла музыка Штрауса «Ночи в Венеции»). Режиссерская выдумка, последовательная режиссерская концепция — вот что стало истинным залогом успеха.

По каноническому сюжету «Фиалки Монмартра» третье, финальное действие происходит за кулисами театра, на сцене которого идет оперетта с музыкой одного из друзей Марселя и на слова другого из трех неразлучных — поэта Анри. Содержание этой оперетты — жизнь трех друзей в мансарде, а ее героиня — Виолетта, она же исполнительница главной роли.

И вот здесь режиссер вводит прием «театра в театре»: в то время, как на первой, реальной сцене разыгрывается все то, что предусмотрено развитием сюжета, на другой, иллюзорной сцене балетные двойники Виолетты, Рауля, Марселя и Анри еще раз повторяют в пантомиме их жизнь.

Четкий, ярко индивидуальный почерк режиссера Б. Рябикина привлекает и в динамичном, остроумном спектакле «Кло-Кло», и в музыкальной комедии Листова «Севастопольский вальс». Оговоримся сразу: «Севастопольский вальс» несомненно уступает и «Фиалке Монмартра», и «Кло-Кло». И все-таки в несомненной, на наших глазах происходящей эволюции театра он имеет немалое значение как попытка органически связать героиню и комедию, попытка, блестяще удавшаяся в «Свѣтанке над морем».

Итак, три безусловно интересных спектакля на сцене театра музыкальной комедии. Три спектакля — и три раза едва ли не пустой зал. И вот напрашивается первое объяснение: среди киевских зрителей существует определенная отрицательная инерция по отношению к музыкомедии; происходящая в театре ломка попросту осталась незамеченной.

Но это, так сказать, причины