

ПУТЬ ТЕАТРА ОПЕРЕТТЫ

Оперетта, несомненно, самый отсталый участок нашего театра. Имея все те же возможности, что и другие театры, оперетта все время держится как-то в стороне. Ни общение с другими театрами, ни участие в дискуссиях — все это либо не интересовало оперетту, либо она не имела, что предъявить, и, так сказать, самоизолировалась. Даже в большой весенней дискуссии о формализме, поднятой историческими статьями «Правды» и всколыхнувшей все наши театры, голос оперетты отсутствовал.

А между тем оперетте больше чем кому-либо есть над чем призадуматься, к чему прислушаться. Оперетта в своем художественном мировоззрении еще очень недавно стояла на недопустимо низкой ступени и даже самое понятие художественного «образа» брала под сомнение, по крайней мере для себя, для оперетты.

Хожение имела теория маски. В оперетте-де решает не реализм и не образ, а только маска и положение. Это значит, что никакого отношения к действительности, к окружающей жизни оперетта не имеет: немножко «музыки», немножко «танцульки», пару-другую каламбуров, комик, «примадонна», лирический вальс, фокстрот — и готово.

С этих неграмотных позиций оперетте, конечно, выступать, спорить было нечем. И она самоуниженно жалась где-то в сторонке.

Года два назад на совещании по опереточному театру, организованном Управлением театров Наркомпроса, вопросы были заострены. Указывалось, что оперетте в наших условиях так дальше жить нельзя. Все теории масок есть не что иное как бегство от жизни, а сами маски расценивались совершенно правильно как амплуа старой, так называемой «венской» оперетты.

Прошло два года.

Жизнь оперетты наружно не двигалась вперед. Но внутри коллектива самокритика, видимо, не дремала. Шла переоценка. Рос зритель и предъявлял новые требования. Вопрос о реализме и образе становился перед опереттой все более и более влиятельным. Никакое приспособленчество и показное «идеологизирование» не могли дальше выручить. Надо перестраиваться. Надо понять, что оперетта, пусть самая развлекательная, подчинена тем же общим законам, что и все другие виды искусства. Это значит, что не может быть оперетты без смысла, без содержания, без образа. Оперетта может эмоционально воздействовать на зрителя только тогда, если она ему что-нибудь расскажет, сегодняш-

нее ли, или историческое, если облечет это в форму и вкус, близкий, понятный, реальный для зрителя, т. е. заимствованный от живой жизни, от живого, реального человека наших дней, его чувств, его бытовой обстановки.

Поэтому неправильно было бы расценивать успех последней опереточной премьеры «Сорочинская ярмарка» как «случай», как выспянное, неожиданное, хоть и приятное «вдруг». Нет, — это, конечно, не так. Не сразу и не «вдруг» и, надо полагать, не случайно возник этот спектакль.

Он — результат известного творческого процесса, переживаний, итог некоей суммы «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». Только так его надо принять. Так он, несомненно, и есть.

Этот спектакль — показатель культурного роста театра. Осознано усвоение тех требований, какие мы предъявляем к театру, и к которым опереточный театр оставался долго глух. «Сорочинская ярмарка» ликвидирует отставание и продвигает оперетту вперед — к общему высокому уровню советского театра.

Конечно, это, строго говоря, не Гоголь, не инсценировка «Сорочинской ярмарки», а всего-навсего свободная композиция по Гоголю.



Афанасий Иванович (попович) — арт. Евков.
(«Сорочинская ярмарка» в театре Оперетты).

Рис. В. Руднева.