

НА ПОДМОСТКАХ — ОПЕРЕТТА

ГАСТРОЛИ ХАБАРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

Репертуар наших гостей заманчив. «Принцесса цирка» И. Кальмана, «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока, гала-оперетта «Летучая мышь» И. Штрауса. Среди этих жемчужин легкого жанра, ставших театральной классикой, широко представлены произведения известных советских авторов — В. Соловьева-Седого, И. Дунаевского, Н. Никитина.

Музыкальная комедия-фарс «Женихи» — первая ласточка советской оперетты. Вместе с другими ранними водевилями И. Дунаевского она стала для композитора той пробой пера, которая помогла ему определить свой путь в этом жанре. Он создал новую музыкальную форму. В ее основе лежала не только веселая, наполненная удалью и силой музыка, но и глубоко народная лирическая песня.

Характерной чертой комедии «Женихи» была ее острая сатирическая направленность. Не случайно И. Дунаевский и либреттисты Н. Адуев и С. Антимонов предложили ее первоначально для постановки Театру сатиры. И все же популярность к «Женихам» пришла на сцене Московского театра оперетты. Поставил спектакль Г. Ярон, он же с блеском сыграл роль Гробовщика — одного из персонажей времен НЭПа, показанных в комедии с большой обличительной силой.

Сюжет «Женихов» незамысловат и прост. В небольшом провинциальном городке умирает трактирщик. И тут же к его богатой и вовсе не безутешной вдове Аграфене заявляются претенденты на ее руку и, конечно, состояние. Похороны перемешиваются со сватовством, поминки — со свадебным застольем. Дела давно минувших дней, но нравы... как они живучи! Думаю, что выбор этого произведения театром сделан не случайно и правильно.

Люди из прошлого, ретроспективные герои фарса — веселая вдова (З. Гримм-Кислицына) и ее оголтелые женихи Гробовщик (В. Хозяйчев), Маркер (Ю. Тихонов), Дьякон (В. Черятников), Повар (С. Боридко), Извозчик (А. Беда) вполне могли бы обрести черты современного обывателя. Однако постановщик Ю. Гринш-

пун, заостряя внимание зрителей на чисто фарсовых ситуациях, уводит его от серьезных размышлений. Актерские работы гротескны, но, к сожалению, все как одна высвечивают лишь внешние признаки пороков среды и ее обитателей — пьянство, лицемерие, грубую пошлость. В этом буйстве непристойностей зрителю не дано услышать «гром негодования», уловить «грозу духа», которые, по мысли Белинского, подразумевает сатира.

Спектакль «Играем Зоценко» (музыка Н. Никитина) поставлен по водевилям «Преступление и наказание», «Неудачный день в кооперативе», где умение писателя сочетать иронию и юмор с сатирическим заострением ситуаций проявляется очень ярко. Муж и жена Горбушкины и персонажи, их окружающие, — рабы вещизма и наживы. Никакие социальные бури и преобразования не способны изменить их психологию стяжателей и хапуг, разрушить мелочность их быта. Драматургия Зоценко пародийна. Писатель выводит низменные, обывательские натуры, измельчавшие, заглушившие в себе все человеческое, не знающие ни страха, ни стыда, ни угрызений совести. Именно поэтому любое трагическое событие у них обращается в фарс. Итак, беспощадная, злая пародия на воинствующего мещанина. Какую же трактовку находит здесь театр (режиссер Ю. Гриншпун)?

Казалось бы, сам жанр оперетты предполагает непринужденность манер, раскрепощенность, свободу в выражениях мысли и чувства. Но, играя Зоценко, примеряя «доспехи» прошлой жизни, актеры настолько, как говорится, входят в роль, что забывают, для чего и против чего писал замечательный сатирик. Свойственные жанру непринужденность и раскрепощенность оборачиваются в этом спектакле самой страшной своей стороной. Происходит не развенчание пошлости, а смакование ее. Озадачивает фривольность не раз и не два повторяющихся жестов, поз, сцен. Вызывает недоумение образ соседа Горбушкиных (В. Хозяйчев). Актер изображает патологического дурака. Думается, что, играя Зоценко, следовало бы по-

пытаться уловить в персонажах ту нравственную и социальную патологию, которую увидел и мастерски развенчал в своих героях сам писатель. Говорят, что от великого до смешного один шаг. Поистине, дистанция от смешного до вульгарного еще короче.

Нельзя принять и сценическое решение спектакля. Очевидно, не полагаясь на вокальные данные актеров, режиссер размещает над сценой несколько микрофонов. И оказывается у них в плену: вынужден ограничить игровое пространство, строить мизансцены так, чтобы исполнитель был постоянно у микрофона. Этот чужеродный для оперетты прием очень обедняет спектакль. К сожалению, «микрофонная зависимость» наличествует во всех постановках театра, в том числе и в спектаклях классического репертуара.

Действие «Принцессы цирка» И. Кальмана тоже большей частью идет на ограниченном пространстве авансцены. А ведь этой оперетте, ее музыке, страстям, характерам присущи размах и широта.

Безоговорочно принимая хореографию постановки (балетмейстер Г. Рябинина), нельзя не отметить, что и здесь вокал уступает искусству танца. А поскольку в спектакль включены еще и клоунады (клоун Пинелли — В. Черятников, клоун Корнелли — В. Ползунов), интересные и хорошо сыгранные, не имеющие отношения к развитию сюжета, то музыка Кальмана, неповторимость сценических образов, яркость и красота арий и дуэтов оперетты утрачивают в спектакле свой приоритет, уходят даже не на второй, а на третий план.

Считается, что актер растет на репертуаре, но нужно, чтобы и театр стремился к этому росту, последовательно утверждая и приумножая художественные достижения жанра, а не старался любую оперетту выстроить так, чтобы она совпала с данными актерского ансамбля. Пока что вопрос высокой художественности спектаклей остается, как мне кажется, для Хабаровского театра открытым.

Т. ЯССОН.