

Сов. музыка, 1987, 4 стр.

В ОПЕРЕТТУ

Хабаровский театр музыкальной комедии покинул берега Амура. На три с половиной месяца, чтобы познакомиться со своими спектаклями Москву, Ленинград, Ригу, Даугавпилс и Таллин. Столь внушительное турне сделало бы честь и более именитым гастролерам.

Необычно прежде всего то, что периферийный театр оперетты оказался театром режиссерским. Здесь все определяет изобретательная фантазия и, что особенно ценно, просвещенное сознание режиссера-лидера. Его зовут Юлий Гриншпун. В недавнем прошлом пианист, окончивший аспирантуру Ленинградской консерватории. В режиссуре самоучка и, можно сказать, дилетант — в том смысле, какой придавал этому слову Мейерхольд, утверждавший, что именно дилетантам, то есть людям, не отягощенным рутинными навыками и заранее известными ответами на все вопросы своего ремесла, предстоит дать искусству новые животворные импульсы. Так или иначе, но за пять лет работы в Хабаровске Ю. Гриншпун не только поднял профессиональный уровень коллектива и его престиж в городе, но проявил себя как режиссер, пытающийся создать музыкальный театр нового типа, как человек идеи, упорно преодолевающий ду-

ховную забывчивость и пренебрежение эстетическими законами, присущие нынешней оперетте в целом. Это не значит, что усилия режиссера непременно приводят к победному результату. Более того, я не могу назвать ни одного спектакля, который покорила бы меня чистотой воплощения замысла, гармонией всех своих компонентов. Но это тот редкий случай, когда даже, может быть, и не доведенное до необходимых высот произведение обладает художественной значимостью и обаянием вдохновенного порыва, далекого постылой опереточной самовлюбленности. Победителем, на мой взгляд, сам подход к формированию афиши. Она говорит о программном стремлении к разнообразию музыкально-сценических жанров и стилей, доступных оперетте, а точнее, тому утраченному искусству, в котором пение, танец и драматический диалог призваны существовать в содержательном единстве. На афише преобладают названия чуждые репертуарным стандартам: либо несправедливо забытые («Жирофле-Жирофля» Ш. Лекюка, «Женихи» И. Дунаевского), либо вообще неизвестные у нас («Камелот» Ф. Лоу), либо рожденные в этом театре (музыкальная версия «Доходного места» Островского, водевильный коллаж «Играем Зощенко» с музыкой Н. Никитина). Но и те произведения, которые можно встретить в других театрах («Герцогиня Герольштейнская» Ж. Оффенбаха, «Летучая мышь» И. Штрауса, «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова), здесь отличаются свежестью и оригинальностью интерпретации. Так, осуществляя постановку, казалось бы, хрестоматийно известной «Свадьбы в Малиновке», режиссер ищет театральный эквивалент фольклорным истокам ее мелодики, дает нананую и

ПРИХОДИТ РЕЖИССЕР

вместе с тем яркую, изощренную образность — своего рода примитивизм, вызывающий к жизни древний дух ярмарочного представления, а в какой-то степени и агиттеатр первых лет революции. Художники Игорь Нежный и Татьяна Тулубьева, подлинный соавторы режиссера, «водружают» на сцену хату чуть ли не в натуральную величину — вроде бы вполне во вкусе унылого бытоподобия, что было свойственно до последнего времени многочисленным постановкам этой оперетты, верным канону конца 30-х годов. Эта хата — своего рода знак вековой прочности крестьянского уклада — в то же время, оказывается, способна к неожиданным превращениям. Может, например, «располовиниться», разлетаться в разные стороны, как, собственно, вся жизнь Малиновки, расколота гражданской войной. Примечательно, что на соломенной крыше этой функциональной и одновременно метафорической конструкции умещается целая деревня с миниатюрными церквушкой и мельницей, с живыми курами, которые невозмутимо бродят среди бутфорки.

Подобная игра масштабами пластических форм, при которой натуральный предмет выглядит существенно условным, а все откровенно условное — естественным, жестко организует не только сценическое пространство, но и актеров в пространстве, диктует им способ существования. Так проявляется сценическая ирония — один из излюбленных приемов режиссера.

Этим приемом он пользуется также в спектаклях «Женихи» и «Играем Зощенко», образующими вместе со «Свадьбой в Малиновке» своеобразную трилогию, в которой реалии 20-х и 30-х годов

даны с оглядкой на театральные веяния тех лет. Но это не рабская стилизация, а попытка наполнить старые мехи молодым вином. В «Женихах», например, где Дунаевский, как принято считать, беззаботно отпевал уходящий нэл, режиссер не довольствуется только водевильными и пародийными красками, понимая, что то, что было злободневно в 1927 году, сегодня будет выглядеть анахронизмом. И вот сквозь суэты обывателя, домогающихся руки богатой вдовы трактирщицы (З. Гримм-Кислицына), проступает токсичный карнавал захолустья, где выпивают и закусывают на свежеструганной крышке гроба, проступает гримаса комедии диких нравов. Жизнерадостный эксцентризм раннего Дунаевского режиссер рассматривает как обратную сторону его лирического чувства. Несомненно, что судьба композитора, внешне лучезарная, как его песни, но исполненная внутреннего драматизма, как его эпоха, вдохновляла режиссера, побуждала его расширить и углубить ассоциативный ряд, казалось бы, однозначного фарса.

Вообще при очевидной склонности к иронии, выраженной в буффонной манере, Гриншпун, по моему убеждению, потаенный лирик. Это подтверждает и мощная лирико-романтическая лейттема его «Доходного места». Здесь главное не в том, что Жадов (В. Черятников) осмеливается выступить против чиновничьей круговой поруки, а в том, что любовь — его единственное прибежище, единственное вознаграждение за то, что он смог себя сохранить. Да, смог, и в этом нет сомнений, ибо компромисс, на который он пошел, — не сделка с совестью, но невольная ошибка затравленного, доведенного до отчаяния человека.

В такой трактовке, разумеется, Жадов лишается героического ореола, ореола борца. Но тогда вдруг отчетливо понимаешь природу прямо-таки страстной убежденности Юсова (И. Желтоухов) в том, что за Жадова никак нельзя отдавать Поленьку. Юсов, этот Полоний из департамента, твердо знает, что молодость и обломать можно, протест подавить, а тут нечто такое, что даже и в сломленном, подавленном состоянии все равно покоя не даст. Что же это? Это феномен нравственно здорового человека. «Преступление» Жадова даже не в образе мыслей (это еще куда ни шло — заткнуть можно), а в самом его душевном, психофизическом складе. И это не снижает остроту социальной проблематики, напротив, приближает ее к нашему собственному опыту.

Выстроенность замысла, равно как и бережное отношение к духу первоисточника, для меня несомненны в этом спектакле, который интересен еще и тем, что нам показали Островского незабытого, раскрыли его внутреннюю музыкальность, его соотносимость с поэтикой ренессансного театра, тягу к которому испытывал драматург. И все же не могу избавиться от ощущения художественной незавершенности, неполноты, поскольку это в сущности драматический спектакль с музыкой (композитор В. Илюшин, либретто Л. Ивановой, В. Миллава), а не развернутая музыкальная форма, которая могла бы в самой себе нести художественную концепцию постановки, организуя действие, а не просто прислуживая ему.

О том, что оперетта может возродиться именно в новой режиссуре, толкуют с давних пор. Ведь она переживала поистине звездные мгнове-

ния, когда к ней обращались мастера режиссуры драматического театра — Немирович-Данченко и Таиров, Марджанов и Евреинов, Фореггер и Лесь Курбас, Бабутов и Рубен Симонов. Сегодня в Хабаровске пытаются вспомнить драгоценный опыт минувшего. Особенно это заметно в постановках классики.

Конечно, «Жирофле-Жирофля» — старая французская оперетта — в нашем сознании неотделима от режиссерского шедевра Таирова, спектакля-легенды 1922 года. Так что впору признать безрассудным и дерзким намерение посягнуть на эту легенду, дать свою сценическую версию. Правда, Ю. Гриншпун намеренно не пытается реконструировать изысканную таировскую эксцентриаду, в которой таилась любовь и классической ясности, а предлагает зрелище почти цирковое, исполненное грубоватого юмора. Но грубоватое здесь не синоним вульгарного. В персонажах спектакля оживают их прародители — маски комедии дель арте, и этим оправданы все благоглупости, все чудесные метаморфозы сюжета о невестах-двойняшках Жирофле и Жирофля (В. Соловьев). Сценическое пространство не развернуто вдоль рампы, что было бы привычно, но тянется вверх, и колосникам, и само обилие «воздуха», сценический простор становятся художественным качеством, определяют полетность мизансцен сказки-феерии, где откуда ни возьмись являются летающие на трюсах пираты и где любовь в буквальном смысле — на трапеции — поднимает ввысь героиню. Несложные, но живые и непосредственные чувства, связывающие персонажей, воплощаются в несколько марионеточной пластике актеров. Этим подчеркивается особая взаимосвязь, взаимозависимость переживания и пред-

ставления, составляющая самую суть искусства оперетты.

Художники И. Нежный и Т. Тулубьева вновь продемонстрировали остроумие и чувство стиля, равно как в «Герцогине Герольштейнской», где нам предложена игра в театральную арханку, в дорежиссерский театр времен Оффенбаха. Действие происходит как бы в музее: там оживают опять-таки марионетки — солдатики и пейзаны, а герцогиня (О. Мещерякова) выезжает к подданным верхом на великолепной гипсовой лошади...

Спектакли вызвали расхождение в оценках критиков. А это уже фант позитивный сам по себе, ибо еще недавно всколыхнуть опереточную заводь казалось немыслимым. Много было споров о «Летучей мыши» в постановке приглашенного из Москвы Анатолия Кордунера. Мне кажется, эта работа заслуживает уважения попыткой вернуть нам произведение Штрауса в его первоизданном виде. Зато теряюсь в догадках, чем мог понравиться «Камелот», монотонный и дидактичный.

И еще. С благодарностью называю прекрасных актеров Л. Блок, З. Махашину, В. Соловьев, И. Желтоухов, В. Хозяичева, Е. Цаниковского. Но все же, кроме В. Соловьева, О. Мещеряковой и Ю. Тихонова, классику петь никому. Вообще актерскому ансамблю, а также оркестру под управлением А. Витлина, при всей их самоотверженной любви к своему искусству и добросовестности, недостает легкости, блеска, которых требует оперетта. Впрочем, это не вина, а беда, и не одного только хабаровского театра.

Общий итог гастролей: явственно прослеживается стремление театра закончить с самоизоляцией оперетты, приблизить ее к культуре художественной мысли, отличавшей разнообразными театральными течениями прошлых лет, и тем самым обеспечить ей полноценное будущее.

Валерий СЕМЕНОВСКИЙ.