*  
Жукова Л. Л. В мире оперетты.*

Редактор В. А. Громова

Обложка художника А. М. Савелова

Художественный редактор Т. И. Добровольнова

Технический редактор Т. В. Пичугина

Корректор Н. Д. Мелешкина.

*Ж((80105-001)/(073()02-76)(138-76)*

*ББК 792*

*Ж86*

**В мире оперетты**

Жизнерадостное искусство оперетты имеет много поклонников. Эта книга поможет читателю глубже проникнуть в мир оперетты. История композиторских школ и направлений от Оффенбаха до наших дней, рассказ о лучших опереточных драматургах, режиссерах, советская оперетта, проблемы жанра, оперетта и зритель - вот круг вопросов, о которых пойдет речь. Наибольшее внимание автор уделяет событиям последнего десятилетия, новым именам, в частности ленинградской школе, национальной оперетте, проблеме мюзикла.

* [О книге](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st000.shtml)
* [Природа жанра](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st001.shtml)
* [Флоримон Ронже Эрве](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st002.shtml)
* [Жак Оффенбах](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st003.shtml)
* [Наследники «Отцов»...](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st004.shtml)
* [Венская школа](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st005.shtml)
* [Иоганн Штраус](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st006.shtml)
* [Неовенский период](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st007.shtml)
* [Имре Кальман](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st008.shtml)
* [Еще раз о жанре](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st009.shtml)
* [Первые шаги нового](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st010.shtml)
* [Исаак Дунаевский](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st011.shtml)
* [Николай Стрельников](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st012.shtml)
* [Песенная оперетта](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st013.shtml)
* [Симфонисты в оперетте](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st014.shtml)
* [Литература и оперетта](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st015.shtml)
* [Черты национальной оперетты](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st016.shtml)
* [Мюзикл на советской сцене](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st017.shtml)
* [Советуем познакомиться](http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000010/st018.shtml)

Источник:  
*Жукова Л.Л. 'В мире оперетты' - Москва: Знание, 1976 - с.112*

**Природа жанра**

Оперетта - своеобразный вид театрального искусства, сформировавшийся к середине XIX века. Оперетта вобрала в себя опыт мировой сцены - и драматической, и оперной, и преломила его через свой характер, свой «жизнерадостный, легкомысленный» нрав, склонный пошутить и посмеяться, устремленный к светлому и доброму видению мира.

В самом слове «оперетта», легком и игривом, сказывается сам характер жанра, не такой строгий и академически-торжественный, как «опера». Иногда оперетту попрекают «развлекательностью», но разве это плохо - развлекательность, если, разумеется, за этим есть еще и другое - ум и сердце? В чем же особенности оперетты? Основой опереточного произведения является пьеса, рождающая, в свою очередь, музыкальные образы, музыкальные идеи, музыкальную драматургию. Бесплоден спор о том, что в оперетте «главнее» - пьеса или музыка. Без пьесы не было бы музыки и без слияния пьесы с музыкой - оперетты, своеобразного синтеза, включающего в ткань опереточного произведения и слово, диалог и движение, танец, пластику. Вот почему так важна в оперетте роль пьесы: хорошая пьеса вдохновляет на создание хорошего музыкального произведения, плохая часто разрушает самые высокие композиторские замыслы. Таким образом, речь идет о своеобразном сплаве равных сил, о драматургических принципах опереточного музыкального звучания, о единстве образности драматической и музыкальной. Конечно, и в драматических спектаклях хорошая музыка должна служить образному раскрытию действия, но в музыкальных, в опереточных музыка - и есть само действие: она ведет за собой события, объясняет и раскрывает их, взрывается в конфликте, устремляется к развязке. Без такой действенной, драматургически развернутой музыки нет оперетты.

Сегодня почти в каждый драматический спектакль входит музыка. Она сопровождает его действие. В оперетте музыка не «сопровождает», не аккомпанирует, не подыгрывает спектаклю, а выражает и развивает его идеи, его события, его образы. Актеры драмы поют и хором, и соло, и дуэтом, поют в унисон и в несколько голосов, под микрофоны и без микрофонов, поют под рояль и аккордеон, под грамзапись и оркестр. Они пляшут и двигаются под музыку. Иной раз кульминация драматического спектакля как бы передоверена музыке: гремящая фонограмма знаменует собой накал страстей. Бывает, что спектакли драматических театров действительно музыкальны, особенно тогда, когда актеры пользуются собственными средствами, т. е. средствами драматической сцены, когда поют не по «вокальной форме», а в особой драматической манере. Есть актеры драмы, которые настолько выразительны и в музыке, что не нуждаются в услугах микрофона. Некоторые же лишь открывают рот, изображают пение, а за них старательно «работает» грамзапись.

Все это ставит с особой остротой проблемы собственно музыкального театра, в частности, опереточного театра, его репертуара, характера, стиля, прав, обязанностей, возможностей. Отсюда же и дискуссии о том - ущемляет ли драма оперетту? Так ли опасна для жизни этого популярнейшего у народа вида искусств экспансия «говорящего» театра, пытающегося захватить «чужие пределы»?

В какой-то мере процесс это взаимный: драма «узурпирует» исконные права оперетты, в основном опираясь на технику, на механическую запись, на микрофоны, а оперетта - в стремлении углубить характеры, утвердиться на реалистических позициях - следует за драмой, ее открытиями и новациями. Нетрудно заметить в этом взаимовлиянии жанров живое, плодотворное начало. Но как бы активно ни шел этот процесс диффузии жанров, быть может, именно потому, что он так активен, так динамичен, важно определить, в чем же неповторима оперетта, что именно принадлежит только ей...

Не только в особой роли музыки приметы оперетты, не только в выборе особых выразительных средств. Должно быть, оперетта потому и «отпочковалась» от оперы, чтоб зажить по-своему, найти свой аспект, свой «угол зрения» на мир. Ее сферой в основном стала комедия. И все же элементы драматизма заметны в современной оперетте больше, чем в классической, старой. Меняется ее проблематика, природа конфликта, ракурс видения мира. Это живой процесс, и в нем надо разобраться.

Оперетта всегда была очень разной. Характер ее определялся социальными, национальными чертами, формировавшими то неповторимое, что отличало французскую оперетту от венской, неовенскую от немецкой. При известной общности все это в чем-то и несхожие явления. И само слово «оперетта» на разных исторических этапах означало не одно и то же. В XVII веке опереттой называли маленькие интермедии на просцениуме, прелюдии к действию, небольшие сценки-пантомимы. Позже опереттами стали называть маленькие оперы. В них еще не было места прозе, диалогам. «Заговорила» оперетта только в «зингшпилях» (это относится к середине XVIII века), когда уже ясно намечаются черты того синтетизма, того многоголосья выразительных средств, которое характерно и для сегодняшней оперетты. Прямую ее предшественницу, наиболее близкую к современным опереточным формам всей своей структурой и стилистикой, можно раз­глядеть в комической опере, завезенной из Италии в Париж, в город, в котором и родилась оперетта, та оперетта, которую знает сегодня весь мир...

Во Францию приехала на гастроли труппа итальянской оперы-буфф и оставила неизгладимый след в жизни французской оперной сцены. Пышность героев классицизма, эстетика торжественных дворцовых зрелищ вытесняется на итальянской сцене жизнью и бытом простых смертных, не богов и царей, полководцев и принцесс, а обыкновенных людей из народа. Этот процесс демократизации оперного искусства органически связан с тем, какими идеями живет искусство, литература, философия времени. Для Дидро и его последователей это обращение к живой жизни было прямым выражением материалистических тенденций в передовом мышлении общества. Демократизируется стиль и характер музыки французской комической оперы, методика ее опирается теперь на народную основу, на легко запоминающиеся, наивные, искренние, лиричные народные напевы. Оперетта на самом раннем этапе своего развития учится у итальянской и французской оперы именно этому: открытости в выра­жении чувств, жизнерадостности, чистоте, сверкающему оптимизму. Оперетта учится и все же идет своим путем... Нет смысла оспаривать влияние комической оперы на только-только зарождающийся новый вид искусства, но важно подчеркнуть и то, что «отцами оперетты», блистательными Флоримоном Эрве и Жаком Оффенбахом, выдающимися композиторами Франции, с первых же их творческих шагов определились особые, самобытные «законы жанра».

Париж бурлит, развлекается, отплясывает канкан, прожигает жизнь... На Елисейских Полях (это и сегодня центральная улица французской столицы) фланируют «бульвардье» - молодые люди в элегантных цветных фраках, с завязанным под горлом бантом, в высоких шляпах цилиндрах. Им весело. Они напевают песенки... После шестидесятилетнего этапа буржуазных революций во Франции произошел переворот: Луи Бонапарт провозгласил Вторую империю, ей сопутствует рост экономики Франции, промышленности, строительства. Всемирные выставки привлекают в Париж весь свет, город кишит иностранцами, веселящейся разноязычной публикой, которая жаждет все новых развлечений, наполняет кафе, ищет «карнавал остроумия и веселости». На языке Второй империи эту пеструю, шумную жизнь называют «парижской жизнью». Это своеобразный «жанр», требующий острословия и остроумия, удачных ироничных «мо» (по-французски «слово»), изящных каламбуров, элегантной праздности. Все это - «парижская жизнь», бульвары и бульвардье - оказали влияние на французский театр и музыку. Знаменитый драматург Скриб создает в драматургии целое направление, связанное с «парижской жизнью». За ним следуют Лябиш и, наконец, те, кто стали первыми драматургами оперетты и слили свое творчество с творчеством Оффенбаха - Анри Мельяк и Людовик Галеви.

Запомним эту дату - в 1854 году на бульваре Тампль открылся театр под руководством некоего Эрве. И в то же время на Елисейских полях вспыхивают огни другого «развлекательного» театра, возглавляемого пока еще никому не известным музыкантом Жаком Оффенбахом. Эрве и Оффенбах на долгие годы определили мощно развивающуюся популярность нового «жанра», они заложили фундамент оперетты, они были ее первыми авторами, дирижерами, режиссерами...

# Флоримон Ронже Эрве

Трудно поверить, что судьба этого «рыцаря оперетты», автора ослепительной, по-моцартовски прозрачной «Нитуш» была столь драматична. Современник, соратник и, если хотите, соперник Оффенбаха, композитор Эрве родился в 1825 году и семнадцати лет уже служил органистом в капелле при Биссетре, известной психиатрической лечебнице в Париже. Он дирижирует хором душевно больных!!! Позже вся эта жутковатая действительность преломилась в его гротескных образах, в оперетте «Простреленный глаз»; в вакханалии из «Хильперика».

Позднее Эрве переходит работать в церковь. Сурово звучит голос органа. Кажется, что отрешен от всего земного и суетного «святой брат» Флоримон. Но Эрве влюблен в музыку и театр. Ночами, сменив черную сутану на апельсиновый фрак, небрежно накинув на плечи фривольную «крылатку», Эрве спешит на вторую свою службу - в театр «Пале-Рояль». Здесь он аккомпанирует легким песенкам водевильных актрис, здесь он отдается власти бесшабашного, эксцентричного, громкоголосого веселья. Это двойственное существование, этот жестокий парадокс и вошел в сюжет «Нитуш», этой вершины творчества Эрве. Имя героя оперетты Эрве похоже на имя композитора. Только в «Нитуш» Флоридор служит органистом не в психи­трическом «приюте», а в пансионе «Небесные ласточки», где воспитывается прикидывающаяся смиренницей плутовка Дениза. Недаром Флоридор прозвал ее «лисичкой»-Нитуш! Но Дениза совсем не так легкомысленна - так же как и Флоридор, она человек искусства. Живая жизнь и сухие мертвые догмы - на этом столкновении, на этом извечном жизненном конфликте выстраивается тема «Нитуш». Не пустенькая история бегства девчонки из монастыря, а большая тема искусства, побеждающего мертвечину и пошлость. Памятна обаятельная Галина Пашкова - Нитуш в спектакле Вахтанговского театра, ее влюбленность в театр, завороженность таинственным миром кулис, чудом творчества.

Не прошел мимо нашего внимания и Фернандель, знаменитый французский киноактер, выступивший в фильме-оперетте «Нитуш» в роли Флоридора. Его Флоридор - недотепа, «неудачник», он едва успевает очнуться от тумаков, которые сыплются на него со всех сторон. Лавина злоключений беспощадно обрушивается на «благочестивого брата» - во время торжественной мессы он чихнул. А за комедийным ералашем - человек с большими, грустными глазами художника, против которого весь мир! И смешное, «опереточное» вдруг становится не только смешным. Большая человеческая тема, тема таланта, которому трудно дышится в атмосфере лжи и лицемерия буржуазного мира, звучит современно - вот в чем сила классического искусства, к какому жанру оно бы ни принадлежало. В оперетте «Нитуш» все кончается весело и радостно. Но судьба самого Эрве изменила опереточной схеме. Композитор заболевает тяжелым нервным расстройством и кончает жизнь в той самой больнице, в которой некогда юношей служил органистом.

В творческом наследии Флоримона Эрве далеко не все равнозначно. Он написал множество пародий, в основном на оперы Мейербера и Россини с их преувеличенной пышностью и нарядностью оркестровки и возвратил тем самым оперетту к ее истокам - к итальянской опере-буфф с ее демократизмом. Ясность, прозрачность музыкального языка, хрупкость, изящество дуэтов и ансамблей, ритмическая легкость, все это с наибольшей силой звучит в «Нитуш». В ее полной ослепительного света музыке узнали мы удивительную историю творческого пути, в котором все полно нелепых, злых парадоксов, лицемерия, лжи, фарисейства и светлой влюбленности в жизнь, в радость творчества. Вот почему из всего того, что создано Эрве, «Нитуш» жива и сегодня, ее ставят наши опереточные театры, ее любит зритель.

**Жак Оффенбах**

*  
Жак Оффенбах*

Во многом счастливее и удачливее была судьба великого пересмешника Жака Оффенбаха, оставившего нашему времени громадное творческое наследство. Его оперетты до сих пор знамениты и ставятся в лучших театрах мира. «Парижская жизнь», «Орфей в аду», «Герцогиня Геролыптейнская», «Синяя борода», «Прекрасная Елена», «Разбойники» - все это достояние и советского опереточного театра, все это неизменно привлекает советскую режиссуру. Взгляните на фотографию автора этих оперетт. Сколько парижских карикатуристов изощрялись в изображении смешного человека с непомерно длинным носом и коротким туловищем, с щетинистыми усами и усталыми, но все же смеющимися глазами! Современники называют его «Моцартом Елисейских полей», этого фантастического «Жака», заложившего фундамент нового вида музыкального театра, вошедшего в жизнь под именем «оперетты».

«Оффенбахиады» наэлектризовывают парижскую публику Второй империи, как бы разменявшую, расхватавшую оперетты Оффенбаха по кусочкам, распевающую его куплеты, его песенки, пританцовывающую отчаянный оффенбаховский канкан. Казалось бы, темой Оффенбаха была «парижская жизнь» со всеми ее призрачными иллюзиями, с ее обманчивым шиком. Но Оффенбах отнюдь не был певцом этой безумной, бурной, затягивающей в водоворот разгула, жизни. Наоборот, он вошел в историю как обличитель Франции обманутых надежд и растоптанных революционных идеалов. За это Оффенбах расплатится сполна, когда его несправедливо обвинят в измене национальному престижу Франции, в крамольности всего его творчества. Но композитор выступал отнюдь не против Франции, он обличал реставрацию, культ наслаждений, власть разврата, разбогатевших выскочек, драпирующих эту больную, подточенную коррупцией Францию в одежды «мировой цивилизации». Его энергичная музыка смеется над исступленно каскадирующими «бульвардье», захлебывающимися в вине, над жадно, исступленно развлекающейся буржуазией. Подчас его смех горек, и драматические нотки, которых он совсем не был чужд в своем творчестве, все чаще будут напоминать о себе в его музыке. У Оффенбаха этот драматизм определеннее, чем в сочинениях Эрве. В одной из ранних его одноактных оперетт, в «Песенке Фортунио», он отдает свои симпатии, свою лирическую музыку искренне чувствующим, но обездоленным, незащищенным, обойденным жизнью героям. Во многих оффенбаховских опереттах, при всей их бравурности и веселом блеске, мы встретимся с этой ноткой грусти и лирики, адресованной тем, кто измучен нищетой, кто знает, что такое удары судьбы и несправедливость, кто тщетно бьется за свое счастье.

Уже после «Орфея в аду», оперетте (автор пьесы драматург Гектор Кремье, 1858), в которой Оффенбах наиболее близок к обаятельной чистоте комической оперы, композитор высказывается во весь голос. Авторы «Орфея» привели античных богов на парижские улицы, научили их французскому острословию, заставили их действовать в ситуациях древних мифов, чтобы развенчать свой «олимп» - окружающую их жизнь. Пародирование античного сюжета было для них способом издевки над действительностью. К этому приему своеобразного «пересказа» старых сюжетов, мифов, сказок Оффенбах потом прибегал не раз. И каждый раз это был разговор о современной ему жизни, о той «парижской жизни», которую он критиковал своей музы­кой зло, остро и воинственно. Элементы критики существующего порядка в стране сильны и в «Орфее» - этом первом крупном, драматургически развернутом произведении Оффенбаха. У французских буржуа не было сомнений в том, кого имели в виду авторы, композитор и драматург, когда переодели олимпийских богов в современных им парижан.

Но есть в озорном «Орфее в аду» и другое, скрытый положительный идеал, романтика, мечта о торжестве попранной правды. О приверженности композитора к этим идеалам, о его симпатиях к растоптанной реставрацией революции можно судить по неожиданно и тревожно возникающей в партитуре «Орфея» теме Марсельезы, словно поднимающейся, взвивающейся ввысь над канканирующей, деморализованной Францией, чтобы напомнить о ее былой романтической славе, о ее устремленности к свету, чтобы позвать, повести за собой.

Лиризмом пронизана музыкальная партия юноши-музыканта Орфея, этого мечтателя и романтика, охарактеризованного композитором удивительно мелодичной теплой темой.

Вскоре после «Орфея в аду» появляется оффенбаховский шедевр «Прекрасная Елена» - произведение того же пародийного плана, что и «Орфей в аду», и той же романтической «сверхзадачи». На этот раз Оффенбах работает с драматургами, чьи имена навсегда войдут в историю оперетты и навсегда сольются с его именем. Содружество Оффенбаха с Анри Мельяком и Людовиком Галеви органично сливает в себе позиции оффенбаховского опереточного театра. Должно быть, успех «Прекрасной Елены» потому и носил такой легендарный характер, как только эта оперетта вышла на подмостки, что она сплавляла в себе все то, что и по сей день связано с природой жанра: смех и романтическую окрыленность.

Не случайно «Прекрасная Елена» привлекла к себе внимание выдающегося русского советского режиссера В. И. Немировича-Данченко. Он поставил оффенбаховский шедевр на сцене Московского музыкального театра, носящего и его имя, вместе с художником П. Вильямсом еще в 1937 году, сделавшим к спектаклю чудесные декорации и костюмы. «Прекрасная Елена» в Музыкальном театре дошла до наших дней, и это не случайно. Если режиссера увлекла бы только одна грань этого произведения, его сатирический пародийный характер, вряд ли спектакль встретил бы такое прочное, многолетнее признание зрителя. Долголетие спектакля связано с тем новаторским прочтением, которое опирается у Немировича-Данченко на то, что заключено в самой оперетте, на романтический ее настрой. В спектакле жила неудержимо веселая оффенбаховская буффонада-сатира; вышучивался старый, глупый, жалкий Менелай, развенчивался его зарвавшийся «двор» (за этим стояла все та же Вторая империя), но звучала и тема радостной, разрушающей все преграды молодой любви, торжество ее чистоты, красоты, ее нравственного здоровья. Выдающийся русский режиссер «угадал» то, что подчас в старых постановках пряталось за пикантными любовными похождениями прекрасных Париса и Елены, он вскрыл подлинного Оффенбаха с его жизнелюбием, с его неожиданными красками музыки, с его радостным каскадом звуков.

Сатиричность с наибольшей силой звучит в написанных Оффенбахом вслед за «Прекрасной Еленой» «Синей бороде» (1866) и «Герцогиней Герольштейнской» (1867).

Но и в «Синей бороде» Оффенбаха, Мельяка и Галеви теме человеческого распада, антигуманистической сущности самого героя, демонического рыцаря «Синяя борода» противостоит тема неистребимости жизни и ее радостей. Синяя борода полагает, что по его приказу убиты его жены, одна за другой, но оказывается, все они живы и веселы. Мысль старой сказки о том, что жизнь вечна и неодолима, сколько бы козней против нее ни строилось, что жизнь прекрасна, если на свете есть такие добрые и веселые люди, как алхимик Пополани, осмелившийся не выполнять приказы Бороды и сохранять жизнь всем его женам, - вот что повело за собой композиторское перо Оффенбаха.

Но вот где элементы «сатирической злости» отступают на второй план, широко уступая дорогу романтике и лирике,- это в «Периколе», написанной в 1868 году. Уличные артисты Перикола и Пикильо играют и поют прямо на площади. Они спят где придется, едят что попало. Они, по существу, нищие. Вице-король Перу дон Андреас-Рибейра, влюбившийся в Периколу, не блещет умом. Какую невероятную чушь плетет он перед своими «верноподданными»! Здесь «Перикола» сильна не только веселой иронией, отнюдь не безобидной, своим смелым вторжением в действительность, не только эти политические символы важны нам сегодня в этом произведении. В нем потрясает лиризм Оффенбаха, душевность, человечность знаменитого письма Периколы, здесь все пронизано теплым и нежным сочувствием страдающим героям, сумевшим отстоять свое человеческое достоинство.

Музыка «Периколы» удивительно проста, ее мелодический рисунок четок и ясен. Поток мелодий и острый ритм - таков музыкальный язык Оффенбаха в главных своих чертах, одного из выдающихся композиторов эпохи. «Оффенбах был,- как ни громко это звучит - одним из одареннейших композиторов XIX столетия,- писал в 30-х годах известный советский исследователь музыкального и театрального искусства И. И. Соллертинский.- Только работал он совсем в ином жанре, нежели Шуман или Мендельсон, Вагнер или Брамс».

Ставя его в один ряд с величайшими музыкантами мира, Соллертинский отдает дань масштабу творчества Оффенбаха, значимости его музыки. Соллертинский говорит об оперетте не как о «низшем» жанре, а «ином», заслуживающем признания и уважения наравне с самыми высокими образцами композиторского творчества.

Сегодня на исторической дистанции отчетливо проступают социальные черты французской оперетты, хотя и Оффенбах, и его соавторы были нерасторжимо связаны с режимом, который так остро, так ядовито ими высмеивался. Нет, они не были революционерами, и было бы крайним упрощенчеством пытаться изобразить их так. Но есть закон объективной значимости искусства: не ставя перед собой прямых задач политической борьбы, шаля, развлекаясь, развлекая других, используя самые простые, порой озорные и неожиданные музыкальные краски, галопируя, каскадируя, захлестывая буффонадой, оперетты Оффенбаха несли с собой атмосферу распада, нравственной коррупции «высшего общества», тревожную атмосферу неблагополучия в стране.

Понимали ли современники, что таится за якобы безобидной веселостью «Прекрасной Елены»? Бесспорно, Франция узнавала в прекрасной спартанке некоронованную королеву маркизу Помпадур, а в проматывающем отцовские деньги Оресте - множество молодых парижан-современников. Время расставило новые акценты над характерами и мотивами этого произведения. Сегодня мы читаем в «Прекрасной Елене» я историю романтической любви, в то время как современники воспринимали Оффенбаха в основном только как сатирика и критика существующего строя.

В середине 60-х годов прошлого века встречаются высказывания печати, в которых оперетта уже рассматривается как очаг всяческой крамолы. В Оффенбахе видят чуть ли не изменника родины, одного из виновников проигранной войны с Пруссией, «национального позора». Его насмешливые оперетты перестают ставить, его начинают забывать, его избегают. Оффенбах растерян, он пытается писать, создает ряд оперетт, в которых ищет путь к новым требованиям, но до высот «Орфея» и «Прекрасной Елены» уже не поднимается. Усталый, старый человек, автор безудержно веселой музыки, Оффенбах никому не нужен, он тяжко болен. Невольно вспоминается драматическая судьба Флоримона Эрве. Но Оффенбах пишет до последних дней. Словно взрыв, буквально на следующий день после его смерти, в 1880 году, вновь звучит его имя, имя бессмертного создателя оперы «Сказки Гофмана». В этом произведении разочарованный Оффенбах словно рассказал о самом себе, о своих несостоявшихся мечтах и стремлениях - образ немецкого романтика писателя Гофмана близок ему по духу, по ощущению мира, по всему внутреннему строю мыслей. Оффенбах, как и Эрнст Теодор Амадей Гофман, столкнулся с проблемой искусства и жизни, высокого творчества и грубой, жестокой, прагматической буржуазной действительности. Утраченные иллюзии поэта - эта тема стала личной темой Оффенбаха, выстраданной в той окружающей его действительности, которая так неблагодарно ответила замечательному композитору на все его щедрые творческие дары...

# Наследники «Отцов»...

Имя Шарля Лекока становится известным еще в пору, когда гремят имена Эрве и Оффенбаха. Лекоку суждено было стать прямым продолжателем Оффенбаха, его учеником и последователем и в какой-то мере, как это ни парадоксально, его конкурентом. Он словно «теснит» Оффенбаха, когда пишет в пору оффенбаховского упадка свои благонамеренные, обращенные к славе нации оперетты, в которых утверждает французский национальный характер. Но ему близок оффенбаховский реализм и юмор, в этом он верен своему учителю, хотя в его произведениях и нет оффенбаховского шампанского, оффенбаховской «взрывчатки». Он спокойнее в своих сочинениях, уравновешеннее Оффенбаха - в этом, пожалуй, сказывается его приверженность к классическим корням комической оперы.

Всего через два года после открытия своего театра на бульваре Тампль, когда оперетта уже признана, когда новый вид искусства привлекает все большее число почитателей, Оффенбах объявляет конкурс на лучшую оперетту. Конкурс выдвинул два новых имени, первую премию разделяют два молодых композитора. Один из них гениальный Визе, автор «Кармен», другой - Шарль Лекок, автор хорошо известных и в нашей стране оперетт «Дочь мадам Анго», «Жирофле-Жирофля», «Камарго», «Зеленый остров», «День и ночь».

«Дочери мадам Анго» суждено было сыграть вы­дающуюся роль в истории классической оперетты на советской сцене. Это произведение привлекает к себе внимание Вл. И. Немировича-Данченко еще до того, как он обратится к творчеству Оффенбаха. В 1920 году он ставит на сцене музыкального театра эту оперетту Лекока, подчеркивая ее здоровое народное начало, яркость, сочность характера Клеретты Анго, ее юмор, жизнерадостность, духовную цельность. Все это было во многом ново и открывало новые возможности жанра, его способность говорить языком реалистического искусства, говорить крупно, правдиво и ярко. Живые, реальные люди эпохи Директории органично вплелись в музыкальную ткань спектакля, обрели и конкретные и обобщенные черты. При том, что творчеству Лекока вовсе не свойственна острая сатиричность, замечательному советскому режиссеру удается насытить спектакль духом открытой, смелой, целеустремленной гражданственности, как бы подсказанной народным характером произведения, его национальной мелодикой, его оптимистическим галльским духом.

Совсем другой характер носили спектакли «Жироф-ле-Жирофля» и «День и ночь», поставленные на сцене московского Камерного театра большим мастером сце­нической формы, яркой зрелищной театральности А. Я. Таировым (1922 и 1926 гг.). Здесь все было подчинено графически отточенной пластичности, изысканному богатству сценических композиций, блестящему хореографическому мастерству актеров. Здесь все танцевало, двигалось, бурлило, обретая все новую мизансценическую остроту, скульптурность и изящество. И вместе с тем в наивно-водевильной «Жирофле-Жи-рофля» с ее розыгрышами и шалостями звучала все та же идея духовного здоровья молодых героев, их смелой находчивости, их непобедимой жизнерадостной любви. Спектакль Таирова весь искрился этой лукавой жизнерадостностью, этой многоцветностью сценических красок, безудержностью режиссерской фантазии, направленной на создание сверкающего, праздничного театрального зрелища.

Лекок сейчас ставится редко. Но созданные по его опереттам спектакли вошли в историю советского театра как образцы озорной народной веселости и оптимизма, цельности и полноты характеров.

Говоря о классической школе французской оперетты, следует остановиться и на именах Эдмонда Одрана и Роберта Планкета, развивавших в своем творчестве все те же реалистические оффенбаховские традиции.

В год, когда на сцену вышли трагические оффенбаховские «Сказки Гофмана», как бы напоминая о жизнелюбии оперетты, появляется и одно из самых популярных произведений мирового опереточного репертуара «Маскотта» Одрана. Это яркий контраст последнему произведению Оффенбаха. В «Маскотте» все словно пронизано солнечным светом, простые и яркие народные мелодии, очаровательные лирические - дуэты, комические ансамбли. В этой оперетте живут простые, хорошие люди, и чувства их сильны этой ясностью и чистотой. Одран занимает те же позиции, что и Лекок, он утверждает силу французского национального характера, его чистоту, цельность. Но «Маскотта» - единственная крупная удача Одрана, остальные его произведения менее значительны и остаются малоизвестными в нашей стране.

К концу 80-х годов становится известен и Роберт Планкет. И по сей день каждому знакомы его знаменитые «Корневильские колокола» (1887) с их романтически приподнятой интонацией, искренностью, эмоциональностью. Это одно из самых популярных произведений мирового репертуара, мировой опереточной классики. В Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Корневильские колокола» шли в новой литературной редакции, принадлежащей перу В. Инбер и В. Зака. Ушла схема старой французской пьесы «Вилларские колокола», служившей основой «Корневильских колоколов», и возникли новые герои, новые мотивы, новые ситуации. На этот раз в пьесе фигурирует группа гонимых и нищих, чистых душой актеров, забредших в развалины старого замка, встретивших здесь романтические приключения. Эта переделка пьесы была необходима, сюжет старого ее варианта не отличался подлинной художественностью. Планкету не повезло, он не встретил на своем творческом пути значительных драматургов-соавторов. Остальные его оперетты преданы полному забвению именно потому, что либретто их были чрезвычайно слабы.

Итак, французская классическая опереточная школа в основном представлена Оффенбахом, Эрве, Лекоком, Одраном и Планкетом. К началу XX века она себя исчерпывает. На смену классической опереточной школе приходит «легкое» искусство кафешантанного характера, омузыкаленные фарсы, пикантности и скабрезности эстрадных скетчей, мюзик-холл. Стиль этого нового направления определяет время: яростно богатеющие на военных поставках дельцы требуют броских однодневок, дешевки, дразнящей, дурманящей фривольности.

Оперетта хиреет, все реже появляются на подмостках опереточные названия, они вытеснены эпигонскими поделками ремесленников от искусства, «легкий» театр служит теперь прожигающему жизнь сытому буржуа.

# Венская школа

Из Парижа оперетта перекочевывает в Вену. Вена становится новой опереточной столицей на долгие годы, формируя новый стиль и характер опереточного искусства. Как это случилось? Театр Оффенбаха часто гастролирует в Вене, и это не может не оставить свой след на характере рождающихся здесь оперетт, на исполнительской манере актеров, на эстетике венских опереточных спектаклей в целом. Но сквозь влияния и наслоения пробивается в венской оперетте и живая самобытная струя, свой стиль, язык тонких нюансов, особое «венское» настроение, особый венский темперамент. Все это, при известной близости к французской опереточной школе, неповторимо. Зарождающаяся венская оперетта лишена скептичности Оффенбаха, терпкости, эзоповской зашифрованности его языка, в большей степени она развивает романтическое начало опереточного искусства, его склонность к лирике, к чуть окрашенной грустью мечтательности.

Вена в эту пору - один из крупнейших музыкальных центров мира. Музыкальная и театральная жизнь ее окрашена тем, что здесь творят величайшие композиторы Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт. В Вене создает своего бессмертного «Орфея» Глюк. Вена кичится этим положением музыкальной столицы, здесь «в моде» меценатство, здесь много музицируют, здесь в почете таланты. Наконец, здесь танцуют. Танцевальные ритмы проникают в ритмы города. Город кружится, бурлит, охваченный карнавальной лихорадкой.

Вена обретает славу «второго Парижа». Город на Дунае расцветает садами, роскошными парками, узорчатыми дворцами, в нем кипит ночная жизнь: разодетые дамы света и полусвета, богатые рантье напропалую прожигают, пропивают и растрачивают эту пенящуюся, бездумную, блестящую «венскую жизнь». А под этим «роскошным» покровом пробивается живое, подлинное искусство - и строгая, величественная симфоническая классика, и высокие оперные формы, и веселая венская оперетта. Теперь она становится признанной, популярной королевой сцены, она диктует свои законы, подчиняет себе вкусы, она властвует, захватывает, увлекает.

Предыстория венской оперетты связана с комической оперой и с формами «зингшпилей», опирающихся на демократический сплав народной буффонады, живо го быта и фантастики. Есть у нее еще один «пpapoдитель» - вальс. Легкокрылый, кружевной, отрывающий от земли... Откуда он взялся? Как случилось, что вальс стал предметом культа целого столетия, захватив, подчинив себе и начало XX века? Проник он и в наши дни этот особый стиль танцевальной венской музыки сложился в середине XIX века, его танцуют горожане и беднота, и буржуа. Он окутывает людей своим удивительным нежно-лирическим настроением... А ведь все началось с простой народной песенки. Под простые трехдольные мелодии кружился, подпрыгивал и вертелся в танце простой люд. «Вальцер» - это и значит «вертящийся». А потом вальс стал прокладывать себе дорогу в большой музыкальный мир, вытесняя напыщенный, чопорный, далекий от жизни народа менуэт. Вальс входит и в сферу классической музыки...

У великих Гайдна, Моцарта, Бетховена звучат первые вальсообразные ритмы. А каким теплом, какой поэзией проникнуты вальсы Шуберта, вальсы-песни, в них столько искренности, столько непосредственности! Вспомним, что Шуберт зарабатывал себе на хлеб этими вальсами-импровизациями, играя их на праздниках, на свадьбах, на которых веселился, плясал простой люд. А потом Вена узнала имена тех, кто принес вальсу всемирную славу - Иозефа Ланнера и Иоганна Штрауса-старшего. Теперь уже вальс поют. Так закладываются основы будущей венской оперетты. Позже вальс подхватят великие композиторы-романтики: Шуман, Шопен, Лист. Он войдет и в русскую классическую музыку, вальсы пишут Чайковский, Рахманинов, наши современники.

Ланнер мог бы стать большим композитором, если бы не бессмысленный, изнуряющий труд, ранняя смерть. Часто приходилось обходить с тарелочкой случайных слушателей, собирая подачки. Трагичны эти страницы биографии большого музыканта, сломленного нищетой, сумрачна, беспросветна жизнь Ланнера, этого творца легкой, светлой, «танцующей» музыки, принесшей людям столько радости.

Иоганн Штраус-отец и Иозеф Ланнер сначала были друзьями, они вместе работали в оркестрах, в их творчестве есть некая общность, их сближают музыка, духовные и профессиональные интересы, они поддерживают друг друга. К концу жизни эти «два короля вальса» стали врагами. Это кажется таким бессмысленным, так нелепа эта вражда близких друзей, которых оторвали друг от друга жестокие законы конкуренции.

Еще более драматичны отношения между Иоганном Штраусом-отцом и Иоганном Штраусом-сыном. И здесь тот же страх соперничества, подумать только - ревность отца к успехам сына! Детство Штрауса-младшего омрачено тем, что отец против обучения его музыке. Крепнущий, расцветающий талант сына вызывает у Штрауса-старшего и недоброжелательство, и горечь - такова история этих психологически сложных, во многом непостижимых отношений. Но в чем особенности творчества Штрауса-старшего и Штрауса-младшего? Почему Иоганн Штраус-отец, автор плавных, чарующих, капризно-воздушных вальсов не смог подняться до творческих высот сына? Гармонии его вальсов рядом с творениями Штрауса-младшего кажутся элементарными, да и композиция и ритмика их несколько однообразна. Вальсы Штрауса-сына - это не просто бытовая танцевальная музыка, это каждый раз целая симфоническая поэма с развернутой философической интродукцией, с полифонической разработкой множества тем, варьирующихся, модулирующих.

Путь к музыкальной драматургии Штрауса с ее самобытными венскими чертами прокладывают поначалу Франц Зуппе и Карл Миллекер.

В истории оперетты Зуппе - своеобразная фигура. Полубельгиец, полудалматинец, он вырос в Италии и воспитывался на музыке Доницетти, Россини и Верди. А потом его второй родиной стала Вена, и молодой композитор, естественно, впитывает в себя ее мелодии, ее бытовой музыкальный язык, традиции ее зингшпилей. А тут еще влияние французов, оффенбаховской оперетты. Все это вместе и рождает манеру Зуппе, этот сплав итальянской классической оперной музыки с венскими музыкальными интонациями, с ритмом ее вальсов, ее мелодики. Зуппе тяготеет к оперности, когда пишет свою оперетту «Фатиницу» с ее развернутым сюжетом, посвященным событиям русско-турецкой войны. К масштабности музыкальных форм обращается Зуппе и в своей знаменитой оперетте «Боккаччо».

Наибольшую славу приносит композитору его пронизанная итальянским лиризмом оперетта «Донна Жуанита» с ее исключительным мелодическим богатством, большими, монументальными финалами и мощными хоровыми ансамблями. Именно «Донне Жуаните» суждено было стать одним из самых репертуарных произведений венской опереточной школы на нашей сцене. В этой оперетте захватывает приподнятая атмосфера всего сценического действия, точность сатирических характеров (ария Олимпии, Помпонио и Дугласа), распевные арии героев. Все это позволило одному из ведущих режиссеров советской музыкальной сцены Льву Михайлову поставить в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко увлекательный, живой, остроумный спектакль, насыщенный пафосом освободительной войны. Страна, в которой происходит действие, не названа. Веселая история с переодеваниями и трансформациями стала поводом для создания яркого, театрального представления, в котором действует некий отважный народный герой, проникший в стан врагов под видом «донны Жуаниты». И пусть спектакль носит во многом приключенческий характер, пусть события его не привязаны к определенному времени,- в нем звучат и героические ноты.

«Донна Жуанита» и сегодня идет во многих театрах нашей страны с гаовым либретто, написанным советскими драматургами С. Болотиным и Т. Сикорской, подчеркивающим политический смысл пьесы Целля и Жене. Зуппе создал сравнительно немного произведений, но появление каждого из них играло значительную роль в становлении самобытного стиля венской оперетты, теперь вытесняющей французскую.

Элементами демократизма проникнута и оперетта Карла Миллекера «Нищий студент», широко популярная во всем мире.

Творческий облик Миллекера во многом отличается от Зуппе, хотя именно Зуппе помог молодому музыканту войти в профессиональную музыкальную среду. Нельзя сказать, что Миллекер написал мало оперетт, но все они малозначительны и не оставляют следа в развитии «жанра». Особняком стоит оперетта «Нищий студент», написанная в 1882 году (авторы пьесы Целль и Жене), обошедшая все сцены мира, экранизированная, звучащая по радио, на концертах, записанная на пластинки... Легкая, доходчивая, запоминающаяся музыка покоряет мелодичностью, остротой танцевальных ритмов, искренностью, лиризмом. Есть такая точка зрения, что Миллекер был лишен сколько-нибудь значительного композиторского дарования, что музыка его, как правило, банальна, слащава, отдает примитивным мещанским вкусом. Да, у Миллекера было много неудач, но «Нищий студент» опровергает все версии о незначительности его творчества, о якобы «капельмейстерской» природе его сочинений. Правда, в старой пьесе гражданские мотивы не всегда проступали со всей очевидностью и ясностью, хотя сами события пьесы, место ее действия требовали этой открытой публицистической ее направленности.

Сюжет «Нищего студента» относится к тому периоду в истории Польши, когда она находилась под властью Австро-Прусской монархии. Борьба свободолюбивого польского народа за свое освобождение и составляет пафос оперетты. Во многом это было ново для «жанра», оперетта о «сопротивлении», о нарастающем чувстве протеста угнетенного народа, о вспыхивающих против захватчиков бунтах. Небезынтересно вспомнить о некоторых мотивах «Нищего студента». Австрийский губернатор Кракова Оллендорф на балу получает публичную пощечину от Лауры, гордой полячки из обедневшего рода. Одновременно развивается тема бунтующих польских студентов, заключенных в тюрьму. Интрига сводит одного из них с Лаурой.

В новой пьесе советских авторов Н. Эрдмана и М. Улицкого много смешного, обыграны все неожиданности фабулы, но за всем этим ирония, сарказм и полные искренности, теплоты и обаяния, лирические сцены. И проза и стихи, отличающиеся подлинной литературностью, подчинены мысли о верности родине, своему народу, чистоте любви, преодолевающих все препятствия, все злые силы мира. Принципиально важно, что Миллекер обратился к этой народной теме неистребимого вольнолюбия угнетаемого народа и так полнозвучно ее выразил. Эта гражданственная линия в венской оперетте несколько смещается, чтобы уступить место стилю и духу той слегка пьянящей, чарующей, смеющейся опереточной стихии, выразителем которой стал Штраус.

**Иоганн Штраус**

*  
Иоганн Штраус*

Мы уже знаем - его звали, так же как и отца, Иоганном, Иоганном Штраусом-сыном. Потом он станет просто Штраусом, и каждому известно, что означает это имя, какова его роль в истории музыки и театра всего мира, какова сила неотразимого обаяния его радостных, заражающих этой радостью волшебных мелодий. Его называют «Рубенсом мелодии», и это очень точно выражает характер этой музыки, живописной, сочной, переливающейся красками самой жизни, полнозвучной и жизнелюбивой. Он родился под счастливой звездой, и вся его жизнь безоблачна, словно напоена солнцем и счастьем творчества. Он баловень судьбы. Должно быть, поэтому его не привлекает к себе сатира и пародия, в этом смысле он далек от традиций Оффенбаха, он устремлен к свету, он видит жизнь в торжестве радости, он славит жизнь. Сначала он пишет вальсы, их танцует и поет весь мир. Ему еще не хочется писать оперетты, но одухотворенные симфонизированные танцы - это уже первая ступенька к новой форме творчества, требующей прежде всего музыкальной драматургии. Первые оперетты его неудачны. «Веселые венские женщины» даже не поставлены. Между театром и композитором встает бездарное, беспомощное либретто. Но интерес к новому виду искусства разбужен. И снова плохие пьесы, снова провалы. В 1878 году, уже после воистину бессмертной «Летучей мыши», появляется оперетта «Карнавал в Риме». Оперетта шла в России, ее смотрел А. П. Чехов и сострил: «Кавардак в Риме». Он еще прибавил, что это «комическая странность в 3-х действиях, 5-ти картинах, с прологом и двумя провалами». В самом деле, были провалы, но была ведь и «Летучая мышь» (1874). Прошло сто лет, а «Летучая мышь» все живет и вновь и вновь поражает своим ясным и строгим многоголосьем, своими шаловливыми, легкими вокальными ансамблями, юмором, иронией. Быть может, впервые у Штрауса звучит в этом произведении и легкая грустинка, едва заметная нотка тревоги, заставляющая думать о том, что в хмельном веселье Вены Штраус угадывал и что-то беспокойное, печальное, уходящее.

Город прожигает жизнь, битва чувств достигает своего апогея. Герой «Летучей мыши» Айзенштейн влюблен, сам того не зная, в свою жену Розалинду. Во всем виноват маскарад и кружащий людей вальс, путаница заставляет директора театра Фалька не разглядеть в очаровавшей его незнакомке горничную Адель. Накал страстей выражен в торжественном вальсообразном финале 2-го акта. Но разве не звучит в нем меланхолическая нотка, легкая грусть об уходящей «доброй, старой» Вене, разве нет отзвука печали в арии Альфреда «Счастлив тот...»?!

Триумфальное появление «Летучей мыши» на сцене Венского театра совпадает с финансовым кризисом в стране. Вену охватывает биржевая лихорадка, Вена уже не та... Буржуа не на что купить себе «стакан вина»... Штраус, как об этом уже говорилось выше, не был сатириком и в своей музыке не «бичевал нравы», как Оффенбах. Но он не был бездумным и бесстрастным свидетелем процессов, происходивших вокруг него; чутьем большого художника он угадывал и распознавал их смысл. Его полная прелести и радости бытия муза несет в себе и утверждение народности, и тонкий отзвук тревоги, а порой и большее, ясное видение «света» с его лживостью и паразитизмом. Недаром отдал композитор в «Летучей мыши» свои симпатии простой девчонке из народа, горничной Адели, щедро наделив ее музыкальной характеристикой, в которой звенит переливчатый, веселый каскад смеха. Она необыкновенно находчива, сметлива, жизнерадостна, эта «деревенщина», как ее называют «господа»; «идиотизм великосветской жизни» заставляет ее неудержимо и весело смеяться. «Летучая мышь» - одно из самых репертуарных произведений советского опереточного театра, и это при том, что вокальные ее партии и ансамбли чрезвычайно трудны для исполнения.

Успех «Летучей мыши» во многом обязан тому, что пьеса написана по мотивам комедии блистательных французских драматургов Мельяка и Галеви «Часы с боем». Головокружительный путь оперетт Штрауса теперь навсегда связан с уровнем их литературной основы. Там, где нет хорошей пьесы, нет и хорошей оперетты. Появившиеся вслед за «Летучей мышью» оперетты «Калиостро в Вене», «Принц Мафусаил», «Слепая корова», «Косынка королевы» проходят бесследно. За неудачами следует успех «Веселой войны» (1881), где хороша не только музыка, но и остроумна пьеса.

Наконец, «Ночь в Венеции», развивающая лучшие традиции «штраусианы», опереточную танцевальность, соединяющую в себе мелодическое богатство народной музыки, венской и итальянской, Штрауса и на этот раз влечет к себе стихия народности, он использует в своих волшебных вальсах русские или английские напевы, подслушанные на гастролях, он пробует себя в тарантеллах и баркароллах... В «Ночи в Венеции» удивительно органичен этот сплав национальных мотивов, эта многокрасочность музыкального языка. Трудно согласиться с тем, что «Ночь в Венеции» только «театрализованный концерт», как об этом порой говорится. В этой оперетте черты народности выражены и в музыкальных характеристиках, и в самой структуре пьесы, ее конфликте, ее концепции.

За картинами жизни венецианского трудового люда есть правда жизни, то, что поднимается над театральностью и праздничностью, «костюмностью» пьесы и раскрывает извечную сущность социального конфликта, конфликта «верхов» и народа. Не случайно так популярна эта оперетта на советской сцене. Во множестве ее постановок (в Барнауле, Воронеже, Волгограде, Каунасе и др.) главенствует мысль о находчивости, уме, талантливости простых рыбаков и рыбачек, это привносит в спектакли - атмосферу непосредственного и радостного веселья, оптимизма.

Особое место в творчестве Штрауса занимает его «Цыганский барон» - самое монументальное и, если можно так сказать, оперообразное его произведение. Штрауса увлекла повесть венгерского писателя Морица Иокая Саффри, в которой свободолюбивый, бунтующий против австрийского владычества, венгр Сакдор Баринкай, отторгнутый от «света», входит в семью кочующих цыган и находит свое счастье в любви к молодой цыганке Саффи. В «Цыганском бароне» звучат новые для Штрауса интонации венгерской и цыганской мелодики. Вместе с тем композитор верен и танцевальной стихии венского вальса. Так, в единстве всех этих элементов, оперных ансамблей, финалов, легких песенок и танцевальных ритмов рождается романтическая приподнятая тональность оперетты.

На безоблачном творческом пути Штрауса, принесшем ему и славу, и неизменное внимание выдающихся людей эпохи - Тургенева, Флобера, Дюма-сына, Теофиля Готье, на этом блистательном, праздничном композиторском пути он встретил только одно реальное препятствие - отсутствие хороших либретто. Это во многом сковывало его творческую фантазию. Плохие пьесы, беспомощные, литературно слабые повинны в том, что и по сей день многие оперетты Штрауса не обрели своего сценического воплощения, не ожили в живых театральных образах. Из шестнадцати написанных Штраусом оперетт достоянием театра на долгие годы стали только четыре.

**Неовенский период**

Классическая венская школа, эстетика Зуппе, Миллекера и, наконец, сверкающего Штрауса уступает новым веяниям века и развивается в направлении, которое принято называть «неовенским». Наиболее яркие представители этого направления - Франц Легар и Имре Кальман. Значительное место в оперетте заняли в этот период и Лео Фалль и Оскар Штраус.

*  
Франц Легар*

Легар сохраняет в своем творчестве танцевальную основу. В принципах, которые утверждались этим выдающимся композитором, главенствует сочетание лирической линии с буффонной, с так называемым каскадом, бурной вспышкой, стремительным потоком комедийности. Отчетливо определяется деление на амплуа, что подсказано структурой самих пьес, лежащих в основе его оперетт. Теперь это размежевание действующих лиц по амплуа становится как бы каноном оперетты, ее неписанным, но на долгие годы, устоявшимся законом. Не живые образы, не характеры, а как бы маски - «герои», «героини», «простаки», «каскадные», «субретки», «комические старики» - образуют в произведениях Легара свой особый опереточный мир. Нетрудно увидеть в этом делении на амплуа отзвук классической комедии, итальянской комедии масок в частности. Но в оперетте эта схема модифицируется по-своему, вырабатывает некий специфический стереотип, теряет то могучее богатство живых красок, живых характеров, которое было основной приметой классической комедии. Эта структура, этот обязательный каркас в произведениях неовенской опереточной школы закрепляется на долгие годы, и только советская оперетта постепенно разрушает эту схему, чтобы проложить оперетте дорогу к правде живых, развивающихся, многозначных характеров.

В неовенских опереттах «героям» отданы ведущие вокальные партии, для них пишутся специальные «выходные» арии, своеобразные музыкальные экспозиции главного персонажа спектакля, в дуэтах героев и героинь раскрывается основной конфликт произведения. Конфликт этот, как правило, строится на любовном сюжете, на «страданиях» героев по пути их к счастью. По контрасту с этой лирической линией развивается линия каскадная, сопровождающаяся бурной танцевальностью, эксцентрикой, яркими всплесками комедийности.

На сцену выходят антиподы героев, веселые, симпатичные, обаятельные молодые люди - «простаки» и их подружки «субретки». Любовная «трагедия» разряжается, торжествует юмор, получающий свое высшее выражение в линии комиков, «комических стариков». Уже одна из первых оперетт Легара «Веселая вдова», написанная в 1905 году, приносит ему непреходящую мировую славу. Сергей Рахманинов назвал ее музыку гениальной. В успехе этого произведения немалую роль сыграла пьеса, сюжет которой заимствован у выдающихся Мельяка и Галеви. Веселая, очаровательная миллионерша-вдова Ганна Главари - магнит для женихов, жаждущих заполучить ее богатство, но на пути этих откровенных корыстолюбцев и стяжателей становится веселый гуляка, обаятельный весельчак - секретарь вымышленной авторами «республики» граф Данила. Он бескорыстен, он любит Ганну и становится счастливым обладателем ее руки и... ее двадцати миллионов. Чарующе-мелодичная, исполненная поэзии, кружащая в вихре нескончаемых вальсов, увлекающая музыка Франца Легара - исключительное явление музыкальной жизни целого столетия. На советской сцене «Веселая вдова» идет с первого дня ее появления с непреходящим, стойким успехом. В нашей стране знают ее мелодии, они вошли в быт, они широко популярны. Надо отдать должное советским драматургам В. Массу и М. Червинскому, сумевшим сделать пьесу более современной, внести в нее подлинную литературность, подчеркнуть ее социальный смысл.

Граф Данила в ней не просто жуир и бесшабашный прожигатель жизни, он - личность, человек, стремящийся уйти от убогого политиканства, фарисейства, фальши, которыми живет посольство некой смешной бутафорской республики «Монтевердо». Дуэты, диалоги, реплики написаны авторами нового варианта «Веселой вдовы» с блеском, остроумием, пьеса пронизана мыслью о победе живого человеческого чувства над суетной обывательщиной и духовной бедностью. К сожалению, попытки переделать литературную основу других легаровских оперетт не дали столь плодотворных результатов. Это заметно снижает художественное значение таких оперетт Легара, как «Граф Люксембург», «Фраскита», «Голубая мазурка», «Ева», «Паганини», «Цыганская любовь», «Там, где жаворонок поет». Во всех этих произведениях много хорошей, запоминающейся эмоциональной и легкой музыки. Но сентиментальность, подчеркнутый мелодраматизм пьес, находящихся в плену у опереточной схемы, связанной с делением персонажей на амплуа, сковывают современную режиссуру, современных актеров. Это тем более досадно, что музыка Легара популярна в нашей стране и сегодня. Каждое его произведение отличает не только богатство мелодического рисунка, но и отточенная, яркая, филигранно разработанная, красочная оркестровая форма. Легар прошел довольно типичную для опереточных композиторов школу жизни, получил отличное образование в Пражской консерватории, стал, как и многие его предшественники, авторы оперетт, высокопрофессиональным дирижером венского опереточного театра.

Его первые творческие шаги связаны с началом нашего века. «Веселую вдову» распевает весь мир. В 1907 году эта оперетта появляется и на Бродвее. Это первое произведение венской школы, проникшее на американскую сцену. Публика приняла его настороженно. Должно быть, вальсообразные ритмы показались ей чужими и непривычными, они утомляют и усыпляют американских деловых людей, они им скучны. Но продюсеры не сдаются, они ищут пути внедрения венского репертуара, они пытаются «адаптировать» клавиры, перевести их на джазированный, ритмически острый, привычный для американцев, музыкальный язык. Молодой тогда композитор Джером Керн, впоследствии прославленный автор оперетты «Плавучий театр» («Цветок Миссисипи»), отважно берется за эту миссию аранжировки венских оперетт и целое десятилетие зарабатывает себе на хлеб их переделкой на американский лад.

Казалось бы, это курьез и только, но есть в нем и некая закономерность, связанная с общей проблемой «пересказа», «перевода» классической музыки на современный язык. Вопрос этот во многом дискуссионен и немаловажен. В самом деле, превращенные в джаз классики, пусть и опереточные, уже не принадлежат себе, это уже нечто иное, новое, быть может, само по себе ценное и значимое, но далекое от своих первоисточников, в данном случае от распевной лирики «неовенской» школы, ее мягких плавных, скользящих ритмов. И все же Легар и Кальман, пусть таким необычным путем, пусть «адаптированные», завоевывают американскую публику и оказывают известное влияние на творчество американских композиторов. Достаточно вспомнить «Роз-Мари» композиторов Рудольфа Фримля и Герберта Стодгардта (1924) - оперетту, всеми своими чертами, мелодичностью и широтой лирического дыхания связанную с «неовенской» школой.

Венская оперетта выходит на мировую сцену, развивает традиции и создает новые формы, чтобы определить собой целое направление в опереточном искусстве. Складывается та эстетика жанра, те его каноны, формы и черты, которые иными ревнителями оперетты будут выдаваться за «специфику» жанра, неколебимую, извечную, созданную на все времена. Но оперетта, как и все явления искусства, исторична. Она изменяется, обретает новый стиль, новое содержание, новые черты, она ломает старое, чтоб обрести в нем «строительный материал» для нового. Венская школа, или, как ее иногда по недоброму именуют, «венщина»,- только барометр своей эпохи. Ее направленность в значительной степени теперь определяется «красивой» буржуазностью, в которой главное - брак по любви, но и не без расчета.

Самая возвышенная, романтическая любовь венчается в опереттах этого направления неожиданным, упавшим с неба наследством, прочными доходами, пышно обставленными виллами, драгоценностями, туалетами. Отсюда и несколько пренебрежительное название - «венщина» - особый стиль опереточной дешевой роскоши. Осыпанные бутылочными «бриллиантами» графини, княгини и просто «роскошные» женщины ведут свою нехитрую любовную игру в обстановке блеска, в дорогих ресторанах и кабаре, сверкающих лампионами залах, они властительницы, «королевы» паразитирующих шалопаев в крылатках и цилиндрах, они «идеал» публики. Но есть в опереттах венской школы и другое - тяготение к фольклору, к истокам народных песен и танцев. Это с особой силой проявилось в творчестве выдающегося венгерского композитора, чье имя не сходит с афиш советских театров и сегодня.

**Имре Кальман**

*  
Имре Кальман*

Много нового, необычного, яркого принес с собой в оперетту Имре Кальман. «Я пробовал,- говорил он,- несколько отойти от излюбленного танцевального жанра, предпочитая музицировать от чистого сердца». И Кальман с первых же своих творческих шагов «музицирует от чистого сердца», с пылкостью и непосредственностью молодости отдаваясь народной венгерской мелодии, ее щедрой, сочной напевности. Кальман окончил Будапештскую музыкальную академию и пробует свои силы в создании серьезной музыки. Учился музыке он влюблено и восторженно. Его детство было омрачено бедностью семьи. Пришлось рано начать работать, переписывать для банка адреса на конвертах, бегать по урокам. Четырнадцатилетним подростком Имре учит отстающих мальчишек латинскому и греческому языкам, математике и физике. Но для музыки у него всегда есть время. Он играет Баха и Моцарта, Бетховена и Шопена. Его идеал - Роберт Шуман. Все это небезынтересно для понимания творческого мышления Кальмана. Сначала Кальман учится фортепианному искусству. Еще до консерватории он мечтает стать пианистом. Музыка, музыка, бесконечная музыка, гаммы, упражнения и непостижимый, бесконечно волнующий мир великих композиторов. Но тут случается беда. «Я почувствовал боль в руке, которая с каждым днем все увеличивалась,- вспоминает композитор в своей автобиографии.- Я не мог уже сыграть даже самой простой гаммы». Кто знает, не случись несчастья с рукой, пришел ли бы Кальман к сочинению своей музыки? Как бы там ни было, трагедия юноши Кальмана обернулась для него громкой, звонкой, прочной композиторской славой. Он видел свою задачу в создании легкой, жизнерадостной музыкальной комедии. В 1908 году в возрасте 26 лет он пишет свою первую оперетту «Осенние маневры». Оперетта была хорошо принята не только в Будапеште, но и Вене, но сам Кальман не удовлетворен. Второе его произведение «Цыган-премьер» приносит ему мировую славу. Вот где скажется его юношеское увлечение классической симфонической музыкой. Он пишет в «Цыгане» развернутые музыкальные финалы, близкие к технике симфонического письма. Особое значение придает Кальман хору,- это то, что для него принципиально. «Я пробовал,- писал он в 1913 году,- придавать большую роль хору, который в последние годы привлекается только как вспомогательный элемент для заполнения сцены».

Романтическая, трогательная и веселая «Сильва» - это уже всемирный триумф Кальмана. «Сильву» поют и напевают взрослые и дети, на «Сильве» всегда полно в театрах, «Сильву» экранизируют, ее знают не только в Европе, но и за океаном, это одна из самых популярных оперетт в мире. Своя судьба у «Сильвы» и на нашей сцене. Впервые она выходит на подмостки в 1917 году сразу в двух петроградских театрах «Буфф» и «Луна-парке».

Собственно, название оперетты было другим - «Княгиня чардаша». В России ее переименовали в «Сильву». Было бы несправедливо утверждать, что Кальман относится недостаточно ответственно и глубоко к проблеме либретто. Нельзя сказать, что ему «не везло» на либреттистов. Авторы «Княгини чардаша» Йенбах и Штейн были опытными, изобретательными, хорошо знающими театр, драматургами. Но с триумфальным шествием этой оперетты все отчетливее становится разрыв между уровнем музыки и пьесы, все больше отдалявшейся от нас во времени и безнадежно стареющей. Вот почему «Сильву» множество раз переделывают, ее либретто подвергается непрерывным изменениям. И вот одно из них, написанное драматургом Ю. Шишмониным, назвавшим пьесу «Королевой чардаша». Новую пьесу со стихами М. Пляцковского поставил в 1969 году на сцене Ленинградского театра музыкальной комедии Лев Михайлов.

В спектакле найден новый ход, многое изменилось в самих событиях, возникли новые мотивировки, новые персонажи. Время, современность заявляют о себе уже во внешнем облике актрисы Л. Федотовой, ее Сильвия (та же Сильва) сменила цветастый атлас и стеклянные диадемы на строгий английский костюм. И совсем уже ново то, что, если в старой «Сильве» героиня, которой всегда отдавались симпатии зрителя, рвалась в высший свет (на этом в значительной степени строилась интрига старого варианта), то молодая, элегантная, осовремененная Сильва явно не намерена «восходить» по этой дороге. В новом спектакле она слишком для этого независима. С этими изменениями характера интонационно ново зазвучала и музыка, потерявшая тот налет некоторого мелодраматизма, который вообще присущ Кальману.

И Эдвин уже не тот томный, сладкозвучный опереточный герой, с которым навеки связано знаменитое кальмановское «Помнишь ли ты...» В новой пьесе есть смешная фраза. На вопрос Бонн, что он - Эдвин, будет делать, если ему придется уйти из дому и порвать со своим прошлым, Эдвин восклицает: «Я буду работать!» Спектакль поставлен с дерзкой непочтительностью к канонам, в нем есть талантливая заявка на истинную «игристую» опереточность. Но во второй половине он становится скучноватым. Почему? Должно быть, дело здесь в преувеличенных претензиях на социальность, во всех этих «пауках» - заимодавцах и выродившихся старцах-канцлерах, как бы персонифицирующих «социальную тему» новой пьесы. И то, что Эдвин «будет работать»,- не смешно ли это?! Бесспорно, нельзя отнять у оперетты право быть и социально-насыщенной, и содержательной, и размышляющей. Речь здесь идет об искусственном, навязчивом социологизировании, не только наделяющим кальмановскую оперетту несвойственной ей тяжеловесностью, но смещающей ее тональность, ее романтический и лирический настрой.

Множество людей со страстью отстаивают право «неовенских» оперетт на нашу сцену. На «Сильве» им и весело, и грустно - Кальман раскрывает перед ними мир ярких эмоций, захватывающих чувств. Это можно понять и принять. Но вот проблема. Вместе с этими простыми человеческими чувствами, с чарующей мелодичной музыкой зрители глотают и неприемлемую для нас сегодня философию знаменитых кальмановских «шлягеров». Эпоха диктовала ему не только «нарядность» и «легкость», о которых он говорил, в его оперетты вкрадывается и томная печаль, тоска по уходящей «красивой жизни». Герои Кальмана склонны «пострадать», они оплакивают свое прекрасное прошлое.

Полон печали таинственный мистер Икс в «Принцессе цирка». (Эта оперетта известна у нас под названием «Мистер Икс». С этим названием идет и фильм.) Как не печалиться, если герой уже не граф и вынужден трудом зарабатывать свой хлеб, да еще трудом циркового артиста? (Ужасная трагедия - граф, и вдруг артист!) «Опереточную» трагедию переживает и герой «Марицы» Тасилло, ведь и он принадлежал к «высшему свету», а сейчас вот унижен капризной графиней, служа у нее в имении управляющим. «Социология оперетты - это такая выпуклая, в глаза бьющая страница в истории искусства, что трудно подыскать другой пример, где бы общественные условия так непосредственно влияли на художественный жанр». Время, эпоху, когда Адрианом Пиотровским, крупным советским ученым, публицистом 20-30-х годов, историком театра, были сказаны эти слова, выдает один только штрих: не оперетта, а оперетка. Но как точна мысль Пиотровского о том, что общественные условия влияют на оперетту по-особому. Как поблекла сатира по сравнению с классической опереттой в «неовенских» произведениях! Они принесли с собой культ «маленького счастья», дурманящую атмосферу «страстной любви», эротическую экзальтированность - отзвук «социального заказа» эпохи. Отсюда и стиль «венских» спектаклей, сложившийся в начале нашего века, отвечающий вкусам буржуазного зрителя, стиль расцвеченной, раскрашенной, пестрящей театральщины, «роскошь», гирлянды, лампионы, фонтаны, мраморные статуи в тенистых «аристократических» парках. Отсюда и формирование облика героев «венщины», «шикарных» женщин, осыпанных блестками, одетых в меха, атлас и бархат... Отсюда и вечный выводок фрачных бездельников, молодых и старых, прожигающих жизнь в ресторанах, живущих в мире любовных похождений, «красивых» страданий и безудержного разгульного веселья.

Советский театр всячески стремится сохранить то лучшее, что заключено в наследии «неовенской» оперетты, что несет в себе творчество высокоодаренного Кальмана. Нужны новые либретто, не смещающие интонационные особенности его музыки. Но чаще всего из попыток переделать литературный первоисточник ничего не выходит. Множество раз трансформировались персонажи кальмановской «Баядеры» - героем ее был и индийский раджа, и секретарь посольства, и актер, играющий роль индийского принца. Все это выглядит достаточно примитивно, архаично и далеко от современных форм жизни. Во «Фраските», этой своеобразной опереточной вариации темы «Кармен», гордая, исполненная чувства собственного достоинства цыганка Фраскита бросает вызов богачам. Но уже во втором акте она сама превращается в шикарную «этуаль», блистающую в парижских салонах. И ничего от ее вольнолюбия не остается, никакого «вызова». Снова туалеты, перья, шуршащие шелка... Социальная тема не прозвучала.

Вот еще один опыт, еще один кальмановский спектакль, поставленный сравнительно недавно на московской сцене Г. Ансимовым,- «Фиалка Монмартра». Блистательный и коварный Париж, юные герои французского писателя Мюрже, быть может, будущие Делакруа, Эрве, Моне и Гогены, зябнущие и голодающие в мансардах Монмартра. Легковерные девчонки, как бабочки слетающиеся на огни большого города, коллизия любви и карьеры, словом, то, что заложено, быть может, в лучшей кальмановской оперетте «Фиалка Монмартра». Но театру этого мало, он ищет подчеркнутую социальность и впадает в упрощенное социологизирование. Досочиняется пролог. Упитанный кабатчик Париджи (не парижский романтический шарманщик, как у Кальмана) преследует Виолетту. Бытовая сцена стирает приподнятые интонации музыки.

Все это только попытки, поиски. Промахи, тенденция вульгарного социологизма в оперетте - только этап, который обязательно минует под воздействием новых творческих задач, стоящих перед нашим опереточным театром, нового, более зрелого и точного взгляда на искусство наших дней, на способ сделать и неовенскую оперетту искусством наших дней. Это тем более важно, что Кальман по-прежнему любим нашим зрителем, его оперетты идут во многих городах нашей страны.

Хороший урок преподал нам Будапештский театр оперетты, дважды привозивший в Москву свою «Сильву». «Бедная Сильва» - притворно вздыхал в кулисах «ведущий» Иштван Хазан, и уже одна эта интонация настраивала на то, что все здесь не очень всерьез - «страстная любовь» и «безумные страдания». Это «не совсем всерьез» было найдено и в некоторых наших спектаклях, в ленинградском, о котором уже шла речь выше, в одесском, где в либретто «вмешался» Ю. Дынов, в пятигорском в постановке Ан. Борисова.

Те, кто видели в свое время «Фиалку Монмартра» в Волгограде в постановке Ю. Хмельницкого, помнят, что это был удивительно трогательный спектакль, не сентиментальный, но именно трогательный, человечный и умный. Прозаические детали быта, рваная юбчонка натурщицы Нинон, бедняк почтальон дядюшка Франсуа (которого так тепло играл великолепный комик Гросс), искренность и доподлинность игры молодых актеров (Н. Утиной, Ю. Богданова, Н. Куралесиной) - все это было лишено и нарочитой «жалостливости», и нарочитой комедийности. В спектакле была та правда жизни, в которой заложен истинный социальный конфликт, а не искусственное социологизирование.

Взглянуть на произведения Кальмана «новыми и свежими очами» - это еще предстоит сделать современной сцене. Плодотворность этого пути доказывается тем лучшим, что уже найдено. Сегодня намечаются новые формы опереточного спектакля, в какой-то степени они уже определились. Комическое живет рядом с драматическим, жизнь с ее сплавом смеха и слез уже не регламентируется неовенским «жанром», его застоявшимися, неписаными законами. Жизнь, именно жизнь входит на опереточные подмостки, хотя «оперетка» еще пытается этому иной раз сопротивляться. Противоречия творческой палитры Кальмана, сочета­ние в его клавирах подлинной народности и влияний городского «ресторанного» быта - этот своеобразный и парадоксальный отклик на вкусы зрителя требуют от современного театра новых решений, нового слова.

# Еще раз о жанре

Что же это все-таки за жанр - оперетта? Что оперетте «показано», а что для нее закрыто? Мы спорим на эту тему из года в год, а один из популярнейших и любимейших видов искусства живет и развивается по своим собственным законам. Стремление советских театров музыкальной комедии быть на уровне времени, настойчивое желание вырваться из круга той «красивой» опереточности, которая в значительной степени обязана неовенскому стилю, все это уже давно начало давать результаты. У наших опереточных театров есть и «золотой фонд», и признанные имена, и портфели (правда, не очень толстые) с новыми названиями, перспективными планами, замыслами, есть талантливые артисты, влюбленные в свое искусство.

А вот что это за искусство - об этом судят по-разному. Не очень ясная формула «оперетта есть оперетта», выдвинутая в свое время ревнителями ее специфики, так и не разъяснила нам особенности жанра. Ясно лишь, что они существуют. Связаны ли они только с теми чертами, которые присущи «неовенскому» стилю? Сегодня уже очевидно, что утверждать на современной сцене эстетику «венщины» абсурдно. Вместе с тем именно в принципах этого направления многим видится та пресловутая «специфика», которая якобы неотъемлема от жанра. Почему сегодня часто оспаривается само это понятие «жанра», его настойчиво заменяют формулой «вид искусства»?! Должно быть, потому, что оперетта уже не только смеется, не только веселится - современный опереточный театр вторгается в новые для него сферы жизни, поднимает большие общенародные темы и рассматривает их по всем законам реалистического искусства. Это сложный процесс, это отказ от венских амплуа, венских канонов и рождение новой опереточной эстетики, главные черты которой определяются появлением на опереточной сцене живых человеческих характеров, связанных не только с «любовными» конфликтами, не только с личной драмой, но и с героикой, с темами гражданственными и общечеловеческими. Можно ли рассматривать сегодня оперетту только как комедийный жанр? Совершенно очевидно, что комедия - понятие неоднозначное, неоднородное, оттенки комедийного разнообразны и подчас требуют тончайшей кисти. Но у советской оперетты есть свой особый вкус к смешному, рожденному самой природой нашего общества. Еще на XXII съезде партии Александр Твардовский говорил: «Кроме смеха гневного, саркастического и непрощающего, есть еще смех радости, дружеской благожелательности, веселого и безобидного озорства. Потребность в таком смехе не только не затухает в человечестве, идущем по пути к счастью, но еще более возрастает. Дорогу смеху! - хочется сказать, если бы это не звучало так сугубо серьезно». Это не может быть, разумеется, единственной стезей оперетты, «веселое и безобидное». Но Твардовский не исключает и «гневный, саркастический» смех. Все грани, все нюансы комедии подвластны опереточной музе. Речь идет отнюдь не о том, что в оперетте должен хозяйничать смех и только смех, что этому «виду искусства» противопоказаны драматические мотивы. Интересно, что оперетту порой ругают: одни - за пристрастие к бездумной комедийности, другие - за измену «истинной опереточности», за осерьезивание жанра. Идет спор. Беда в том, что этот спор пытаются решать путем регламентации. Идет процесс ломки, рождения новых опереточных форм, но ведь процесс, а не замена одного другим, как это представляют себе те недруги жанра, которые «чуть ли не готовы убрать «старую» оперетту из нашего времени. Меняется форма оперетты? Бесспорно! Комедия? Но разве существует некий высший счет, по которому драма выше комедии? Вторжение элементов драмы? Но движение, развитие жанра не остановишь. И сколько бы мы ни сетовали, что драматическое подчас занимает слишком много места в сегодняшних опереточных произведениях, мы не задержим ход, развитие, становление новых опереточных форм. По капле выдавливая из себя наслоения дурновкусного «великосветского» прошлого, формируя новый мир образов, в самой жизни отыскивая положительный идеал и конфликты, советская оперетта сумела занять достойное место в ряду других видов искусства.

# Первые шаги нового

С тех пор как на сцену ТРАМа в Ленинграде (Театр рабочей молодежи) выбежали комсомольцы в майках и запели свои знаменитые «почемуточки», прошло почти пятьдесят лет. Потом эти ребячливые «почемуточки» напевала, насвистывала вся молодежная страна конца 20-х годов. Это время, когда как грибы растут молодые студии, агитбригады, «живые газеты» («Синяя блуза»), пробующие свои силы в жанре музыкально-танцевального синтетического спектакля. Их основная задача, их творческая программа сводилась в основном к тому, чтобы «пройтись» по штампам и «традициям» как бы в кривом зеркале средствами пародии изобразить «оперетку» с ее несовпадающими со временем стилевыми приемами. Одна из первых постановок этого типа «В трех соснах», осуществленная силами ленинградского «комсоглаза» (группа, возникшая в 1925 году при Ленинградском театре юного зрителя), представляла собой такой синтетический, полемизирующий с традициями, спектакль. Особый интерес представляет для нас сегодня то, что в составе «комсоглаза» были такие крупные актеры, как Николай Черкасов, Борис Чирков, В. Полицеймако. Опыты, поиски талантливой молодежи в этом направлении наиболее полно выражены в знаменитой «Дружной горке» с ее «почемуточками», опереттой, теперь уже созданной Ленинградским ТРАМом в 1929 году. Здесь уже используются пародийные приемы, здесь осмеивают в оперетте то, что кажется архаичным и отжившим и предлагается как бы свое понимание жанра. Залп был дан по «пудам любви» старой оперетты, при том, что и «Дружная горка» - произведение лирического плана, и в этом произведении разыгрывалась шутливая история влюбленных пар, «рабочих пареньков» и комсомолок. «Именно такой спектакль,- писал о «Дружной горке» известный исследователь и историк театра Г. Гвоздев,- оказался нужным в настоящий момент, когда накопились силы, энергия и радость жизни нового молодого класса, строящего свою культуру».

И дальше: «ТРАМ разрешил проблему советской оперетты с какой-то подкупающей простотой и легкостью. Она как бы сама выросла из комсомольских песен, физкультуры, музыки и танцев». Это высказывание ученого чрезвычайно интересно и знаменательно сегодня, когда черты советской оперетты мы ищем в том же - в бытовых интонациях нашего времени, в песенности, в современном танцевально-пластическом языке. Авторы «Дружной горки» композиторы В. Дешевов и Н. Двориков, авторы пьесы Н. Львов и П. Максимов использовали в своем непосредственном, пронизанном юношеским задором произведении выразительные средства своего времени. Принцип их живет и сегодня. Но трамовский «поход» не сразу отозвался на подмостках профессиональных театров - новое встречалось недружелюбно, его поначалу не понимали. Нэп с особой силой выдвигал испорченную, деформированную неовенскую оперетту. Актеры в затасканных фраках и мятых цилиндрах упорно и надсадно изображали хорохористых австро-венгерских графов, и потребовались годы и годы, чтобы «оперетка» стала опереттой. Тяжелое наследство досталось советской оперетте, если иметь в виду не сами произведения западного репертуара, а те приемы, тот сценический метод, который властвовал на опереточной сцене в предреволюционные и первые революционные годы. До революции к оперетте не относились как к серьезному, заслуживающему внимания искусству, и это отношение сохранялось и в первый послереволюционный период. Чем вызвано это недоверие, а порой и пренебрежение к жанру? Прежде всего, постановочным стилем, склонностью протащить в «оперетке» скабрезности, пикантности, дух эротики и порока. Г. М. Ярон в своей книге «О любимом жанре» приводит собранную им за долгие годы «коллекцию» отрицательных высказываний об оперетте. В защиту оперетты встали Станиславский и Немирович-Данченко и некоторые другие передовые режиссеры, угадавшие ее истинную сущность, поверившие в художественные, эмоциональные возможности оперетты, в ее чистоту и цельность, освобождавшие в своих постановках опереточную классику от наслоений времени, дешевых, пестрых, развязных исполнительских приемов. Борьба за оперетту как за искусство, которое может сказать «миру много добра», стала делом чести прогрессивных режиссеров и актеров оперетты. Эта борьба развивалась в двух аспектах, в направлении создания своего нового советского репертуара, а следовательно, и формирования новых эстетических принципов, и по пути «очищения» наследия, поисков новых постановочных принципов, нового способа актерского существования.

В атмосфере воинственных дискуссий делала свои первые шаги, привлекающая своей чистотой и светлым жизнелюбием, но в чем-то все же наивная «комсомоль­ская» оперетта. За ней последовали опыты более сложные и по композиторскому письму, и по характеру драматургии. Так готовилась почва для появления «Женихов» Дунаевского, «Холопки» Б. Стрельникова, живой, насыщенной гражданственностью, пленяющей и сегодня «Свадьбы в Малиновке» (1937). Сегодня «Свадьба в Малиновке» идет в двух композиторских вариантах: с музыкой А. Рябова и Б. Александрова. По следам гражданской войны на Украине, вдохновленные образами героических, славных котовцев писали свою пьесу харьковские драматурги Л. Юхвид и М. Авах. В работе над вторым вариантом принял участие известный автор опереточных пьес В. Типот.

«Свадьба в Малиновке» - это бесспорно значительный этап в развитии новых опереточных форм. На сцене появились командиры и бойцы Красной Армии, реальные фигуры людей, женщин, детей, принимающих участие в партизанском движении. Первым взялся ставить эту оперетту выдающийся деятель и актер Московского театра оперетты Г. М. Ярон. В своей книге «О любимом жанре» он вспоминает: «Когда я начал ставить «Свадьбу в Малиновке», меня предупреждали: «Смотрите, чтобы не получилось опереточной Красной Армии» или: «Ой, будет у вас опереточная гражданская война». Мы не испугались. Я и мои товарищи верили в широту возможностей жанра и в опереточного актера». Теперь, когда «Свадьба в Малиновке» стала советской опереточной классикой, когда множество имен талантливых опереточных актеров связано с исполнением ее ролей, когда образы Яшки-артиллериста, этого неутомимого весельчака в пропыленной буденовке и драных сапогах, хитроватого деда Нечипора и отважной Яринки стали нарицательными, понимаешь, какой грандиозный скачок сделала советская оперетта в ту пору, оторвавшись от неовенских канонов, от амплуа, заменив их выпуклыми, яркими, реалистическими характерами. Да, тогда это был настоящий взрыв, раскрывший огромные доселе неизведанные возможности оперетты, увидевшей теперь в качестве главного своего героя народ, преобразующий жизнь, народ, отстаивающий свои завоевания в непримиримой и последовательной борьбе, народ, вышедший на поля, строительные площадки, фронтовые дороги... Вспоминая лучшие постановки «Свадьбы в Малиновке», нельзя не отметить исключительную удачу Пятигорского театра музыкальной комедии, спектакль, отличавшийся и цельностью и яркостью отдельных актерских работ (Л. Стрельникова - Гапуся, Ю. Шепелев - Яшка).

**Исаак Дунаевский**

*  
Исаак Дунаевский*

Принципы этого нового направления, «веселого жанра», этого становления оперетты «нового типа» наиболее полно и ярко выражены в творчестве замечательного композитора, ставшего как бы символом советской оперетты, ее гордостью и знаменем - Исаака Осиповича Дунаевского. Он словно вышел из песни и создал произведения, которые песнями рассыпались по всей стране. Его музыка удивительно мелодична, но для нее характерны и энергия, динамика, мастерская оркестровая разработка, красочность, яркость. Г. М. Ярон называл его «композитором мирового класса», и это справедливо. Дунаевский выдвинул в качестве своего творческого кредо - писать легкую музыку «серьезными средствами». Он написал двенадцать оперетт, и о каждой из них можно сказать, что она создана «серьезными средствами», служит обрисовке живых характеров, что она драматургична как большое симфоническое полотно. Он начинал свой творческий путь в драматических театрах. В частности, к спектаклям Харьковского русского драматического театра им написано много истинно театральной, образной, разнообразной музыки. Потом театры МГСПС и Театр сатиры... «По воскресеньям после вечернего чая в этом театре устраивался товарищеский чай, - вспоминает Ярон. - ...Было удивительно тепло, приятно, непринужденно и страшно весело. Одним из главных «заводил» был Исаак Осипович - худенький, стройный, изящный, с огромными выразительными глазами...» И дальше Ярон рассказывает, что Дунаевский тогда «очень много читал, очень много знал, у него всегда был исключительно широкий круг интересов». Он оставался таким до конца дней, пытливым, веселым, интересующимся всем на свете.

Это не могло не сказаться на его музыке, высоко талантливой, мастерской, всегда верной сложным, строго и точно выверенным композиционным построениям, умной и широко размышляющей. Дунаевский рано начал свою профессиональную жизнь, сразу же после окончания Харьковской консерватории. Он был очень «театральным» человеком, понимающим, чувствующим театр. Любил он и искусство кинематографии и много, плодотворно работал в кино. Прошло много лет после появления его «Веселых ребят», а все еще льется музыка этого жизнерадостного фильма, особенно песня, которая «строить и жить помогает» в исполнении молодого тогда Леонида Утесова, песня, которую и сегодня знает каждый. Потом были «Цирк», «Волга-Волга»... Но подлинные преобразования Дунаевский произвел в оперетте, ставшей родной его стихией, его открытием, его большой и верной любовью.

Не сразу завоевывает он позиции на этом пути, но уже одна из ранних его оперетт «Женихи» (1927) была самобытна, спорила с «канонами» и отлилась в новые, чуждые «венским», формы. В какой-то мере на музыке «Женихов» сказалось влияние Мусоргского. Во всяком случае, язык ее был далек от западного и в основном тяготел к истокам русской национальной классической оперы. Тонко уловленные бытовые интонации позволили Дунаевскому ввести в свой клавир и городскую вальсовую песенку, и комические куплеты извозчика, дьякона, повара, гробовщика.

«Женихи» были своеобразным, озорным вызовом против нэпа с его мещанством, с его оголтелыми обывателями, узревшим в нэпе «реставрацию» прошлого, возврат к «добрым, старым временам» (пьеса С. Антимонова и Н. Адуева). Оперетта имела успех в постановке московского театра. «Все номера бисировались, несмотря на непривычную самобытную форму (а может быть, именно благодаря ей)»,- вспоминает Ярон. И все же в «Женихах» звучит еще не тот Дунаевский, который позже выйдет на широкую дорогу музыкальной драматургии, развернутых опереточных форм, финалов, ансамблей и хоров.

В 1947 году выходит «Вольный ветер», это наиболее монументальное произведение Дунаевского, музыка которого и лирична, и гражданственна. Именно ото ново в оперетте, здесь следует искать истоки того направления, которое определило возможности оперетты как большой формы, как выразительницы значительных явлений эпохи. Когда смотришь и слушаешь сегодня «Вольный ветер», понимаешь, что сам сюжет оперетты сейчас уже несколько устарел при том, что в свое время пьеса В. Винникова, В. Крахта и В. Типота была непосредственным, «сиюминутным» откликом на события, связанные с борьбой за национальную независимость малых народов против империализма и колониализма. Нечего и говорить, что тема эта жива и сегодня, но в иной, более острой, более глубокой форме. По сравнению с тем, какой характер приняла героическая борьба народов за свободу и независимость, сюжет «Вольного ветра» сегодня кажется, чуть ли не благодушным и безмятежным. Но нас и сейчас привлекает то, что несет в себе героическое это произведение, его тенденции, его публицистическая настроенность.

*  
Сцена из спектакля "Белая акация" И. Дунаевского. М. Водяной - Яшка Буксир, Е. Дембская - Лора. Одесский театр музыкальной комедии.*

Приходится констатировать, что и Дунаевскому не слишком-то везло на хорошие либретто-пьесы. Так, жизнь его «Золотой долины» оказалась короткой (1938). Более чем через пятнадцать лет Дунаевский делает попытку вернуть эту оперетту к жизни, он переоркестровывает музыку, пишет новые номера. Но судьба этого произведения «не сложилась», как и «Сына клоуна» (1950). Сколько отличной музыки стало достоянием полок и фондов и только потому, что не на должном уровне пьесы, отличающиеся бесконфликтностью, вялостью, размытостью интриги. Особое место в творческом наследии композитора занимает его «лебединая песнь», поэтичная, исполненная романтики и лиризма «Белая акация». Живой предстает в этом произведении южная, напоенная воздухом морей и океанов романтическая Одесса, Одесса дальних просторов и смелых, отважных моряков. Мечтает о море юная Тоська, выросшая в порту, поющая песню о «белой акации» цветущих одесских бульваров. В талантливой пьесе В. Масса и М. Червинского много смешного, комедийного, в ней живет и сатирическое начало, подсказанное живыми наблюдениями над своеобразным бытом одесских «бульвардье». Дунаевскому не привелось увидеть «Белую акацию» на сцене, ее постановка Московским театром оперетты состоялась уже после смерти композитора, в 1955 году (режиссеры В. Канделаки и Л. Ротбаум, дирижер Г. Столяров). Сразу же вслед за московским был поставлен одесский спектакль, принесший молодому тогда Одесскому театру музыкальной комедии шумную славу. Зазвенели имена М. Водяного, Е. Дембской, Л. Ивановой. И дело было не только в особом колорите города, его южной, «одесской» атмосфере, его своеобразном острословии, «Белая акация» стала знаменем одесского театра и потому, что в этом спектакле была и высокая романтика, и раздумчивость (постановка И. Гриншпуна). С талантом истинных карикатуристов рисовали своих героев М. Водяной и Е. Дембская: нагловатый Яшка Наконечников со своим громадным галстуком, разрисованным и крикливым, и «львица» одесских бульваров Лора - какая это была блестящая танцевальная пара, сколько было в игре актеров сверкающей бравурности, задиристой наблюдательности, пластической элегантности! А как трогательна была Тоська, мечтающая о профессии штурмана, морских походах, у Л. Ивановой, как привлекательна в своей детскости, чистоте и отваге! Сегодня над Одессой звенят позывные: музыкальная фраза из «Белой акации», ставшая добрым памятником замечательному советскому композитору, символом прекрасного, романтического города...

# Николай Стрельников

Имя этого талантливейшего опереточного композитора связано с его «Холопкой», живущей на советской сцене вот уже более сорока пяти лет. Сейчас его произведения полузабыты, но роль Стрельникова в развитии советской оперетты чрезвычайно значительна. Дунаевский и Стрельников жили в одно время, шагали рядом, но есть существенные различия в их творческом почерке, в той программе, которой придерживался каждый из этих отцов советской оперетты. Николай Михайлович Стрельников, так же как и Дунаевский, получил серьезное музыкальное образование и также начинал в драматическом театре. Как он пришел к оперетте? Случилось так, что в 1925 году его попросили написать несколько вставных номеров к оперетте Легара «Желтая кофта», которую ставил Ленинградский Малый оперный театр. Приходит увлечение опереттой, и Стрельников целиком отдает свои творческие силы этому жанру. Уже в первом его опереточном опыте, в оперетте «Черный амулет» (1927), он проявляет яркий дар мелодиста и высокий профессионализм искусства оркестровки. «Черный амулет» вызывает дискуссию. В творческой манере Стрельникова видят приверженность к «неовенскому» стилю. Так ли это? Прежде всего, Стрельников обратился в своем первом произведении к теме, которая и по сей день не утратила своей свежести и остроты. Речь в нем идет о дискриминации талантливого певца - негра, остающегося бесправным парием в стране «белых». Следует помнить о времени, когда писался «Черный амулет». В решении большой и важной темы в этой оперетте многое было в какой-то мере и схематично, и приблизительно. Упрощались и обеднялись образы самих негров, «социологизация» сказывалась и на образах капиталистов, которые больше были похожи на маски, чем на живых людей (король Коверкот, импрессарио, кафешантанная певица). И все же это было новаторское произведение, в первую очередь новаторской была музыка. Вспомним, в эти дни на сцене Малого оперного театра идут оперы молодого Шостаковича, Кшенека, Шенберга. Звучат интонации музыки с острыми, пряными гармоническими оборотами, неожиданными, перепадающими ритмами. В быт проникают джазированные танцевальные формы. Стрельников был чрезвычайно чуток ко всему этому новому, к музыкальному языку времени. По поводу своей оперетты «Луна-Парк» (1928) он писал: «С одной стороны, широкой струей льется в ней мелос стиля зарубежной танцевальной музыки - мелос замедленных бостонов, лирически-певучих шимми и «медленных фоксов...»,- с другой стороны, песенность музыки «Луна-Парка» имеет под собой почву нашей песни: песни народного склада». Наряду с этим в «Черном амулете» отчетливо тяготение к большой музыкальной форме, полифоническому языку партитуры, развернутому музыкально-хореографическому характеру музыки, лирическому пафосу вокальных партий. Это то, что роднит творчество Стрельникова с Дунаевским, что сближает в этот период этих двух композиторов, так резко, так принципиально разошедшихся в дальнейшем. Уже в «Черном амулете» намечается это расхождение Стрельникова с классической линией советской оперетты, с Дунаевским, Милютиным, Александровым, со всей композиторской школой советской оперетты, опирающейся на традиции русского мелоса и строгих, ясных гармонических форм. Проще всего было бы отторгнуть Стрельникова от советской оперетты, объявив его эпигоном, эклектиком, подпавшим под влияние западной музыки. Но не был ли это естественный для индивидуальной манеры композитора почерк, предчувствие новых звукообразований, нового языка музыки? Бесспорно, на этом пути отдавалась дань и заимствованиям, но сквозь услышанное, подхваченное пробивался и звонкий, самобытный голос русского советского композитора. Он сам говорил о «песне народного склада». Русское национальное начало звучит открыто и ясно в «Холопке» (1929), хоть и здесь эта народная песенность подвергается смелой обработке, сливается с джазовой ритмикой, обретает индивидуальные стрельниковские черты. Язык времени слышался композитору в стремительных, бурных ритмах, в энергичной бравурности, роднящей его и с Дунаевским, и с неожиданным гармоническим языком времени. Он вслушивался в голос своей действительности, говоря о прошлом, погружаясь в историю, он вглядывался в ее образы глазами человека XX века. В «Холопке» чуть ли не впервые появились русские люди прошлого, это обращение Стрельникова к родной истории вызывало и по сей день вызывает интерес зрителя. «Холопка» обошла все опереточные театры страны, ее тепло принимают и сегодня. Естественно, что то, что казалось в 30-х годах грубой модернизацией и подражательством, сегодня по-иному воспринимается зрителем, по достоинству оценивающим высокие художественные качества «Холопки», ее мелодии, опирающиеся на народные напевы, на застольные песни, цыганские и городские романсы, ее живой, свежий гармонический язык. Говорить о подлинной историчности пьесы не приходится, «Холопка» сильно отдает мелодрамой, ее драматические коллизии в значительной мере условны. Композитор не прибегает к стилизации музыкального языка XVIII века, а в пьесе звучат тяжелящие речь архаизмы, больше вызывающие комический эффект, чем ощущение эпохи. Но атмосфера крепостничества, бесправия и произвола, жестокости и подлости, угодничества и ханжества далеких павловских времен в пьесе все же создана. В своем докладе на Втором Всероссийском съезде композиторов в 1957 году Т. Н. Хренников говорил: «В намеченном «Холопкой» русском историко-бытовом жанре создаются произведения, знаменующие реалистическое развитие советской оперетты». В самом деле «Холопка» была добрым началом, проложившим дорогу многим новым произведениям опереточного жанра этого направления. Недавняя постановка «Холопки» на сцене Алтайского краевого театра музыкальной комедии говорит о том, что в самом произведении заложен заряд современности, что «Холопку» можно ставить в формах, близких сегодняшнему театру и одновременно отвечающих той доле стрельниковской «мюзикхольности», которая неотъемлема от композиторского почерка Стрельникова.

Из творческого наследия Стрельникова сегодня живет на сцене только «Холопка». Забыта оперетта «Луна-Парк». Забыто и «Сердце поэта», посвященное образу французского поэта Беранже. Есть в этом, быть может, своя закономерность. Романтический образ бунтующего поэта переведен в оперетте Стрельникова в план незадачливого любовника и только. Беранже покинут, оскорблен, и ушла тема лукавого, философического насмешника, подтрунивающего над угодливостью слабых перед «его сиятельством самим». Поставленная в 1934 году на московской сцене, оперетта эта была резко раскритикована за «джазовость», хотя в ней пенилась весельем знаменитая, истинно народная в своей основе, песенка «Люблю вино в начале мая». Ее распевают, и по сей день, как распевают и другие стрельниковские «шлягеры», песенку Митруся и Поленьки из «Холопки», например, гусарскую застольную и другие. Но то, что композитор оставил советской оперетте, отнюдь не исчерпывается только ими. Стрельников во многом предвосхитил возможности «жанра» на советской сцене, утвердил разнообразие музыкального языка оперетты, многосложность ее оркестрового звучания, красочность ее инструментальной палитры. Он восставал против водевильной музыки, только аккомпанирующей исполнителям, он видел в опереточной музыке действенное, драматургическое начало и выдвинул на первый план значение развернутой «большой формы». Его «песенки», его лейтмотивы всегда получают в его партитурах широкое развитие, они преобразуются и обретают новые краски, новые черты...

В этом значение Стрельникова, талантливого композитора «большой формы», отданной оперетте.

**Песенная оперетта**

Советская оперетта непосредственно связана с песней. Это, конечно, не значит, что формой музыкальных номеров должна быть только песня. Отнюдь нет! Широко развитые музыкальные формы - сольные номера, ансамбли, финалы, танцевальные части - неотъемлемы от советской оперетты, но они строятся на основных песенных темах-характеристиках. «Песни в оперетте должны быть универсальны, как бывают универсальны песни в кино, которые одновременно служат и развитию сюжета и определению характеров»,- писал И. Дунаевский еще в 1937 году, как бы предугадав пути развития советской опереточной школы, ее устремленность к песенной форме, двигающей, развивающей сюжет и характеры. Этой песенной форме верен в своем творчестве один из самых талантливых советских опереточных композиторов Юрий Сергеевич Милютин. Его первые оперетты, как это чаще всего бывает, еще не приносят ему славы, не определяют особенности его композиторского почерка. До войны он только «пробует перо». Но вот в 1945 году в ряде городов ставится его «Девичий переполох» - оперетта, сразу же обратившая на себя внимание исключительной мелодичностью и широкой русской песенностью. В основе пьесы лежит комедия дореволюционного драматурга Виктора Крылова, произведения которого, несмотря на известную популярность, не поднимаются над ремесленными поделками драматургии «второго сорта». Советским либреттистам М. Гальперину и приявшему участие в доработке пьесы В. Типоту, удалось внести жизнь в водевильную схему и создать прекрасную действенную основу для оперетты. Веселая история о том, как переполошились боярышни, как все они размечтались выйти замуж за самого царя, когда представилась такая «перспектива», сплетается с лирической темой любви одной из них к красивому, статному незнакомцу. Снова молодая, бескорыстная любовь побеждает грубый расчет. Сквозь толщу исторического сюжета пробивается в «Девичьем переполохе» эта вечная тема искусства. Что определило ее шумный, непреходящий успех? Милютин нашел единство русской песенной традиции с интонациями современности. Композитор разрабатывает сложные развернутые финалы, вокальные ансамбли, добивается их эмоциональности и динамичности. Все это дало возможность Московскому театру оперетты (реж. Г. Ансимов) поставить в 1970 году отнюдь не отдающий архаикой, современный спектакль, в котором яркая зрелищность, «костюмность» не зачеркнули ни сатиричности пьесы, ни ее лиризм, так ярко выраженные Милютиным в его музыке. Еще в 1947 году ленинградский театр ставит милютинское «Беспокойное счастье», как бы повторившее киносценарий «Сказание о земле сибирской» (фильм шел с музыкой композитора Н. Крюкова). В центре этого произведения - проблема творчества, задачи, стоящие перед советским художником в наше бурное преобразовательное время. Милютина привлекла тема связи художника с народом, это как бы исповедь самого композитора, видевшего цель своего творчества в служении народу. Композитор сумел выразить и образ новой, преображенной Сибири, Сибири творческого размаха и прекрасных людей, ожившего, расцветшего в наши дни края. Музыка его лирически-напевна, а порой торжественна, как торжественна сама наша жизнь с широтой ее смелых, преобразовательных перспектив. В «Трембите» (1949, авторы пьесы В. Масс и М. Червинский) Ю. Милютин обращается к теме освободительной миссии советского народа, возвратившего Западной Украине ее национальную независимость и право на строительство новой жизни. Маленький гуцульский народ находит себя в семье братских народов - такова канва пьесы яркой, изобилующей колоритными характерами, насыщенной эксцентрикой, буффонадой, юмором, каскадом. Все это «опереточное» освещено здесь большой мыслью - вот что принципиально в «Трембите». Интерес к теме дружественных связей с зарубежным миром привлек внимание Ю. Милютина к Всемирному фестивалю молодежи в Москве. Так родилась «Чанита». В великую столицу мира тянется молодежь всего земного шара. Композитора снова влечет к себе стихия гражданственности, современность темы. Из некой южноамериканской страны на фестиваль отправляются четверо студентов, три парня и одна девушка. Денег у них нет, но есть молодое бесстрашие и неодолимая жажда попасть в фестивальную Москву, увидеть своими глазами древний и обновленный могучий город. По дороге их подстерегают всяческие приключения, к ним дружественно относятся простые люди, в то время как враждебно настроенные, опасные и жестокие недруги строят им всяческие козни. Пользуясь чисто опереточными приемами, насыщая действие пением и танцами, шутками и буффонадой, автор пьесы Е. Шатуновский рисует портреты людей капиталистического мира - плотоядного хозяйчика кабаре Чезаре, безмозглого, раболепствующего «детектива» Кавалькадоса, выброшенного за борт жизни бывшего актера Вундервуда, опустившегося, духовно оскудевшего бродяги. И на этом фоне - сама жизнь, сама молодость, трое неунывающих парней и их «королева» - веселая, смуглая Чанита.

*  
Юрий Милютин*

Одна из последних оперетт Ю. Милютина «Цирк зажигает огни» (1960) безоговорочно завоевывает сцену. В основе ее сюжета (пьеса Я. Зискинда) лежит история заграничной поездки советского цирка, встретившегося с нравами и условиями артистического труда в капиталистическом «раю». Авторы сделали акцент на образе иностранной артистки Глории Розетти с ее драматической судьбой человека, целиком зависящего от «хозяина», оказавшейся в полной власти у холодного и жестокого эксплуататора Мортимера Скотта.

Судьба оперетты «Цирк зажигает огни» в значительной мере связана с московским спектаклем (режиссер В. Канделаки), в котором Глорию играла замечательная советская опереточная артистка Т. Шмыга. Она создала удивительно искренний и подлинный образ одинокого, страдающего человека, нашедшего новых друзей в среде советских артистов. Без тени сентиментальности, печально, но без надрыва, в прозе, в пластике, в танце, многообразными, строго отобранными средствами лепит образ своей героини Шмыга, сыгравшая решающую роль в судьбе милютинского «Цирка». Произведение это представляется сегодня незаслуженно забытым нашими театрами. Нравственные, социальные его мотивы чрезвычайно актуальны. Чего стоит один только Вольдемар Лососиноостровский, некий русский эмигрант, а ныне «деятель», «хозяин фирмы» в потрепанном, «общипанном» пиджаке, опустившийся отщепенец, предавший родину! За каскадом самых нелепых, самых смешных положений, над которыми весело смеется современный наш зритель, вы­рисовывается образ, который точнее всего было бы назвать трагикомическим, так он жалок и смешон. В. Алчевскому, остро, грустно и ярко комедийно сыгравшему эту роль на московской сцене, удалось найти самую суть характера человека, оставившего родину, ничтожного, бездомного, трагически осознавшего, наконец, что настоящая жизнь прошла мимо, что совершено непоправимое...

Рядом с именами Дунаевского, Стрельникова, Милютина теперь появляются новые имена, и среди них автора всемирно известных «Подмосковных вечеров», выдающегося советского композитора-песенника В. Соловьева-Седого.

Живым откликом на события Великой Отечественной войны является первая оперетта В. Соловьева-Седого «Верный друг», написанная им в 1945 году (пьеса В. Михайлова).

*  
Василий Соловьев-Седов*

Директор завода Сергей, эвакуированный в тыл, подозревает свою жену Катерину, застрявшую в оккупации, в том, что она перешла на сторону фашистов. На этом сюжете строится жгучий, не свободный от мелодраматизма конфликт пьесы. Все кончается хорошо, Катерина оказывается нашей партизанкой, выполнявшей ответственные поручения советского командования. Но в самой структуре пьесы, ее характерах и перипетиях не было ничего «опереточного». Тем не менее, молодой, дебютирующий в оперетте композитор написал для «Верного друга» много свежей, оригинальной, одухотворенной музыки, заявив о себе как о композиторе искренней душевности и поэтичности. Следующее его опереточное сочинение - «Самое заветное» (1952) становится заметной страницей в истории советской оперетты и сразу же обращает на себя внимание удивительным песенным талантом автора: искренностью, интимностью, теплотой его музыки. Впервые «Самое заветное» было поставлено на ленинградской сцене режиссером Р. Сусловичем. Эффектные мизансцены, выпуклые композиции массовых сцен, энергичный ритм спектакля позволяют говорить о нем как об одном из интереснейших явлений опереточной сцены. Героем спектакля стала жизнелюбивая, полная сил колхозная молодежь, поющая, славящая жизнь. Все это предопределено характером самой музыки. «Самое заветное» - оперетта-песня,- писал в своей книге крупный исследователь теории и истории оперетты М. Янковский.- Все наиболее привлекательное и самобытное в этом произведении исходит от песни (будь то раздумье кого-либо из героев или кокетливая игра парней и девушек)». Композитор удивительно точно нашел интонации сельской молодежи, выразил в музыке ее характер. «Песни, коллективные и сольные, лирические и шуточно-игривые, звучат на протяжении всего спектакля,- писал о «Самом заветном» композитор М. Блантер.- Песня служит характеристикой героя, отображает жанровые, бытовые картинки и обобщает высокие помыслы колхозников в главных кульминационных сценах спектакля». В этой свободно льющейся песенности - сила композитора. Интересный спектакль создал и Московский театр оперетты (реж. И. Туманов). Спектакль был устремлен к раскрытию живых характеров, к созданию правдивой непосредственной атмосферы сельского быта, он увлекал, захватывал, в нем била ключом жизнь...

Оперетта «Самое заветное» обошла подавляющее большинство театров оперетты, вызывая радостное оживление в зале, встречая неизменный теплый прием. Но и это талантливое произведение сегодня предано забвению. Теория «бесконфликтности», сложившаяся в литературе, драматическом искусстве в 40-50-х годах, определила те недостатки пьесы В. Масса и М. Червинского, которые закрыли ей дорогу в будущее. Но что представляют собой эти тенденции бесконфликтности, в какой мере коснулись они «Самого заветного»? Представьте себе, что комбайнер Павел Куликов любит девушку по имени Настя, которая получила высшее образование. Настя хочет учиться дальше и ехать в Москву. Павел, естественно, огорчен, он не хочет расставаться с Настей, а авторы не жалеют красок, чтоб показать нам, какой Павел «индивидуалист», «эгоист» и «зазнайка». Конфликт как бы втискивается в искусственную схему: долг выше любви. Павла «переделывает» коллектив, и, конечно же, он, в конце концов, «перестраивается». Нечего и говорить о том, как далеки подобные конструкции от жизни, от действительных противоречий ее и сложностей. Совсем иной характер носит одна из последних оперетт В. П. Соловьева-Седого «У родного причала» (1970, авторы пьесы Г. Плоткин и М. Ошеровский).

*  
Сцена из спектакля "У родного причала" В. Соловьева-Седого. А. Капустин, В. Алоин, С. Пославская. Одесский театр музыкальной комедии.*

Наши мирные дни, обыкновенные моряцкие будни... Город-герой и старенькая «Одесса-мама», романтическая «морская душа» и зараженная цинизмом накипь, подвиг и пестрота портовых нравов - вот живой конфликт новой оперетты В. Соловьева-Седого, поставленной в Одесском театре оперетты режиссером М. Ошеровским с живописной броскостью - и углубленно, и с размашистым темпераментом. Актеры безошибочно точно вскрывают столкновения героев, которые действительно новы для оперетты. «Как жить будем?» - этот вопрос юной героини спектакля, в котором звучит максимализм молодости, несет в себе основную проблематику пьесы. «Как жить?» - вот, собственно, о чем оперетта Соловьева-Седого, о том, что нравственно и что безнравственно. Сквозь живой, пусть не всегда достаточно подробно выписанный быт морского порта, сквозь неистовую, неугомонную «одесскую» жанровость пьесы, в которой, быть может, тоже не все доработано и точно, встает вопрос о верности человека и своим принципам, и своему времени.

Основной конфликт оперетты, ее первый план, строится на столкновении героев с «фарцовщиками», спекулянтами и прочими проходимцами. Есть в пьесе и другое столкновение, спрятанное за ее первым пластом, которое подсказало композитору особые нюансы его музыки, встреча человека со своими безотчетными чувствами, с теми человеческими эмоциями, которые могут увести далеко в сторону... Здесь и эгоцентризм жены капитана Светланы, ее неумение, а где-то и нежелание понять Юрия, и неурядица в душе самого героя, запутавшегося в своих чувствах. И оперетта, не психологическая драма, а бурлящая веселая оперетта ищет ответ на все эти вопросы жизни. Соловьев-Седой почувствовал своеобразный колорит Одессы, ее романтику, ее веселые, буйные ветры. Музыка оперетты легко поется и танцуется, но в ней есть и тот «второй план», который заложен в пьесе и объясняет судьбы героев, их психологию, их место в событиях...

Те, кому довелось видеть в Одессе торжественную, взволнованную церемонию встречи кораблей, возвращающихся из далекого плавания, знают, что это патетическое зрелище со своей драматургией, коллизиями, со своей кипящей, вздымающейся радостью. В финале оперетты «У родного причала» все это выражено в приподнятой, современно, красочно оркестрованной музыке Соловьева-Седого. В психологическом спектакле одесского театра, талантливо поставленном М. Ошеровским, есть и другое... Спокойно сойдет с трапа судовой врач Таня, шум, радость толпы к этому времени уже стихнет, причал опустеет... Драматизм Таниной судьбы достигнет высшей точки. Она пройдет по сцене, молчаливая, замкнутая (как тонко делает это С. Майорова), и зритель уносит с собой эту маленькую новеллу оскорбленной гордости и человеческого достоинства А грустная «модерная» девчонка Ксюша у Г. Грачевой, нагловато элегантный Обертуцкий - С. Крупник, лихая Лина - Л. Сатосова, как далеко все это от примитивных схем «бесконфликтности»! Какой простор для композиторской фантазии!

Михаил Водяной, этот удивительный, ни на кого не похожий «грустный комик», играет на этот раз непривычную для себя «положительную» роль капитана буксирного катера Гаркуши. Соловьев-Седой написал для Водяного много музыки, и эту музыку актер обрушивает на зрителя буйным каскадом танцев и смешных куплетов. В. Соловьев-Седой давно пишет для оперетты. Он знает, чувствует, любит это искусство. Его «песенная» оперетта «Восемнадцать лет» (1968) обошла многие театры страны и вызвала к жизни теплые, очень человечные спектакли (в Ленинграде в постановке М. Дотлибова, в Одессе - М. Ошеровского, в ряде других городов). В оперетте, казалось бы, обязательна симфоничность, если говорить о строгой опереточной форме. В оперетте «Восемнадцать лет» - в основном песни, глубокие, задумчивые, такие, в которых читается судьба человеческая. Песни рождают в оперетте «Восемнадцать лет» единый образ, образ стойкого патриотизма советских людей. На языке своего жанра оперетта В. Соловьева-Седого откликнулась на события Великой Отечественной войны, рассказала о ее людях, их мужестве и воле к победе. В пьесу врывается и суетная водевильная кутерьма, при том что в главном она патриотична и сурова. Сначала появляется восемнадцатилетняя девчонка Лида. Потом Лида повзрослеет, станет актрисой, знаменитостью, а потом в конце пьесы, возникнет новый персонаж - ее восемнадцатилетня дочь. Вечная тема круговорота жизни. Но ничто не повторяется, и жизнь приносит каждый раз новое. По существу, «Восемнадцать лет» - это своеобразная оперетта-хроника. Главная ее мысль - юность, в которой уже просматривается будущий человек, личность. Леше, главному герою пьесы, тоже вначале восемнадцать. Сначала он веселый парень, шутит, зная, что Лида обожает мороженое, тащит огромный ящик и кричит: «Мороженое». Есть еще в пьесе Вадим. И Леша, и он влюбляются в Лиду. Кого она выберет? Леша сталкивается с первой в его жизни несправедливостью и тут же решает уехать на стройку, потом на фронт. И уже любовь, обязательная опереточная любовь отступает перед иными жизненными коллизиями.

В оперетте «Восемнадцать лет» важна эта большая нравственная проблематика, это столкновение характеров, тема вызревания, становления личности проходит через все характеры. Вот «тихий» характер уже немолодой женщины, Лидиной тети Ольги Андреевны. Она мечтает попасть на фронт с концертной бригадой и пытается заменить пропавшего исполнителя кавказских танцев. Обычно эту роль играют и вполне «по-опереточному» и всерьез: в надвинутой на глаза папахе, огромной бурке, с наклеенной бородой «тихая» Ольга Андреевна исступленно, с отчаянной решимостью выплясывает «кавказский темперамент» - только бы взяли! Все это и смешно, но и серьезно, и трогательно. В пьесе еще две яркие роли - фронтовая повариха Аня и добродушный, простоватый летчик Вася. Для Ани Соловьев-Седой написал трогательную, овеянную протяжной деревенской «жалостливостью» песенку о «соколе», и каждый раз, на каждом спектакле песенка эта заставляет встрепенуться зал... Композитор ввел в оперетту несколько своих знаменитых песен, «Вечер на рейде» например, и они удивительно естественно вплелись в ее музыкальную драматургию.

Мы много говорим о синтетичности оперетты. Но что же это все-таки такое? Просто чередование слова, песни, танца или новая ткань, новая фактура действия, в которой не видно отдельных ниток, отдельных волокон? И в «песенной» оперетте важно это единство, этот сплав, эта синтетичность. В. П. Соловьев-Седой, автор прославленных на весь мир песен, в высокой степени обладает этой «тайной» писать своей музыкой «романы» жизни, создавать музыкальную драматургию.

Песенность, поэзия, раздумья о жизни, смелое вторжение в жизнь пришли в оперетту с творчеством одного из самых ярких советских композиторов - и песенника, и симфониста Тихона Николаевича Хренникова.

*  
Тихон Хренников*

Кто не знает его юношеский опыт, словно ослепляющую солнечным светом музыку к спектаклю вахтанговского театра «Много шуму из ничего»? На основе этой веселой, жизнерадостной музыки написан «мюзикл», идущий сегодня под названием «Много шуму из-за сердец» в Московском музыкальном Камерном театре (под руководством Б. А. Покровского). Блестящий песенник, ясный, озорной, доходчивый, апеллирующий к самому широкому слушателю, Хренников неоднократно обращался и к развернутым музыкальным формам. Он автор известных, много шедших на нашей сцене опер «Фрол Скобеев», «В бурю», «Мать». Неизменное достоинство его музыки - точность образного ее языка, емкость, яркость, юмор - характерны для обошедших подавляющее большинство наших опереточных театров оперетт «Сто чертей и одна девушка» и «Белая ночь».

Музыка оперетты «Сто чертей и одна девушка» (1963) сочетает в себе простую и глубокую мечтательность с острой характерностью, гротескностью, с элементами пародирования старых оперных форм. Есть, например, в этой оперетте комический дуэт, в котором «воспеваются» сберкасса и сберкнижка. Это и смешно и не лишено сатирической язвительности, когда с оперной серьезностью и многозначительностью обыватели и пошляки старательно выводят каждый свою музыкальную тему. Оперетта эта вызвала в свое время поток дискуссий. Можно ли такое в оперетте - проблема религии и лжерелигии, борьба с сектантством, взвинченным религиозным фанатизмом, спекуляцией на наивной вере, религиозным жульничеством?! Дискуссии перебрасывались из печати в зрительный зал, в конечном счете, проголосовавший за пьесу. События ее сводятся примерно к тому, что совсем еще неопытная, начинающая журналистка Варя задумывает разоблачить махинации сектантов. И вот она в логове мракобеса и проходимца Агафона. Варе грозит опасность, ее спасает запутавшаяся было в сетях сектантских происков деревенская красавица Степанида. Образ Степаниды раскрывается во всей его своеобразной поэтичности благодаря проникновенной музыке Хренникова, он интересно выписан и драматургом Е. Шатуновским, сумевшим проникнуть в психологию гордой, одинокой девушки, живущей скрытым, замкнутым, отрешенным внутренним миром.

Композитор пользуется традиционной для оперетты вальсообразной формой в характерном для образа Степаниды романсе «Вы нисколько меня не жалеете»; сквозь знакомые интонации пробивается здесь то самобытное, народное, сердечное, что неотъемлемо от творческого почерка Хренникова. С той же емкостью обрисован и характер «героя», лесничего Григория, доброго, искреннего парня с душой нараспашку. В выходной его арии запечатлены интонации русского городского фольклора - социальные приметы времени здесь легко узнаваемы и точны. Композитор верен в найденных им музыкальных интонациях полифонической структуре народной песенности, в лирическом женском трио «Раскидал осенний лес». Его перо становится саркастически-насмешливым и озорным, когда он характеризует своего «святого» старца Агафона интонациями старой разудалой шансонетки. Эстетика оперетты «Сто чертей и одна девушка» своеобразна хотя бы потому, что героическое облечено в ней в комедийное, большая тема пропущена сквозь призму веселого и смешного, сквозь эксцентрику и гротеск.

Героико-романтическими мотивами, гротескной остротой и шуткой пронизана и музыка хренниковской «Белой ночи» (1967).

Россия накануне Революции, последние дни дома Романовых, подлинные исторические персонажи. Автор пьесы Е. Шатуновский смело вводит в этот достоверный мир истории и придуманные образы, сплетая факты с художественным вымыслом, свободно выстраивая полудетективный сюжет. Керенский, Пуришкевич, Юсупов, Анна Вырубова, царь, царица, Распутин и тут же матрос Буря, образ, за которым нет прямого прототипа, но в котором есть правда обобщения, и точность характера пришедшего в революцию простого рабочего парня. В «Белой ночи» композитор широко пользуется красками музыкального гротеска. Музыка с ее неожиданными гармоническими сочетаниями смеется над уходящими в прошлое картонными фигурами и тут же, когда на сцене появляются живые люди, устремленные в будущее, обретает и силу, и теплоту, и добрый юмор. В партитуре «Белой ночи» органически слиты интонации революционных песен, русского романса, комических куплетов и частушек. Неизбежность гибели прогнившего царского строя, тема, которая в основном выражена острофарсовыми приемами, уступает ведущему мотиву произведения, теме «Бури», которая назревает, ширится и слышится в оркестре как отдаленные разряды приближающейся грозы, чтобы вылиться в широком, как бы сметающем старый мир, финале.

По своей композиции пьеса «Белая ночь» напоминает киносценарий, в котором динамично, по принципу эмоционального монтажа сменяются кадры, события, эпизоды. Пьеса дает простор для режиссерской фантазии, для разнообразных постановочных приемов. Вот почему постановка этого произведения на сценах наших театров была каждый раз новой и индивидуальной.

*  
Константин Листов*

В теме Великой Отечественной войны и первых послевоенных лет нашел себя композитор-песенник Константин Листов, много сделавший для развития жанра советской оперетты. Оперетта «Севастопольский вальс» (пьеса Ю. Анненкова и Е. Гальпериной, 1962) по популярности у зрителя может конкурировать разве только со «Свадьбой в Малиновке». Недавно Ленинградский театр музыкальной комедии отметил свой 400-й спектакль, в котором в основном сохранились первые исполнители главных ролей. Трудно забыть первый спектакль «Севастопольского вальса» в Московском театре оперетты, где роль Любаши играла замечательная советская опереточная актриса Татьяна Шмыга. Голос ее выдавал волнение, когда она пела песню «девушки-бойцы», в нем были и гнев, и сила, и боль, слезы стояли в ее глазах, она пела песню-клятву песню-гимн во славу отважных советских патриоток. Любаша - образ ее так тепло, с такой любовью дан драматургами - храбрый и вместе с тем неприметный, скромный боец Великой Отечественной войны. На наших глазах изменяется ее характер, из наивной девочки-мечтательницы Любаша становится зрелым человеком, находит себя в послевоенном строительстве, и этот процесс роста героини составляет основную пружину действенного, увлекательного сюжета пьесы. Играть роль Любаши стало особой радостью для многих опереточных актрис страны: в этой роли особенно ярко раскрываются задачи создания психологического характера, характера тонкого, значимого, здесь можно блеснуть вокальными и танцевальными данными, пользоваться разноликими сценическими красками - от патетики до милой, легкой иронии. «Севастопольский вальс» прошел по театрам страны с исключительным успехом. Зритель как бы выражает свою признательность произведению, которое будит в нем взволнованную, трепетную память о великих днях войны. Характерно, что к тридцатилетию Победы в Великой Отечественной войне многие театры вновь обратились к этому произведению.

*  
Сцена из спектакля "Севастопольский вальс" К. Листова. Т. Шмыга - Любаша, Ю. Богданов - Аверин. Московский театр оперетты.*

К образам военных моряков К. Листов обращается и в оперетте «Сердце балтийца» (1964, авторы Ю. Анненков и Е. Гальперина). Композитора вдохновляет тема возвращения советского народа к мирному труду, тема восстановления и строительства новой жизни. Две его оперетты «Поют сталинградцы» (1949) и «Мечтатели» (1950) написаны совместно с драматургом Е. Гальпериной и посвящены этому созидательному, восстановительному периоду в жизни нашего народа, людям чистых и высоких порывов, высокой нравственности. Есть особая прелесть в том, что связано с воспоминаниями о молодости трудной, полной первых испытаний, но и надежд, дерзкой мечты, веры в свои силы. Написанная двадцать пять лет назад оперетта «Мечтатели», быть может, в чем-то и не совпадает с характером наших дней. Пьеса подверглась сегодня некоторой доработке, ушли отдельные ее мотивы, даже образы. Но внутренне ее герои остались те же, дерзающие, умеющие мечтать, думающие. Процесс вызревания человека в труде, его становление и формирование в коллективе - сама эта тема, так полно, так ярко выраженная Е. Гальпериной, вряд ли может устареть и потерять свежесть.

*  
Сцена из спектакля "Севастопольский вальс" К. Листова. Новосибирский театр музыкальной комедии.*

В центре пьесы смешная девчонка, цыганка Маша с недетской, тяжелой «военной» судьбой. Весь ее родной табор истреблен фашистами. И вот она одна на трудных дорогах жизни. Пьеса о том, как помогут Маше пройти эти трудные дороги ее новые друзья, строители города, мечтатели... И о том, как Маша своей непосредственностью и чистотой по-своему влияет на сурового, ушедшего в себя, фронтовика Алексея, как заражает его радостной верой в чувство. «Мечтатели» снова стали одним из репертуарных произведений опереточной сцены, это произведение сегодня ставят многие театры страны - Волгоградский (режиссер Ю. Генин), Алтайский (постановка И. Дубницкой) и другие.

Недавно «Мечтатели» были показаны на гастролях в Москве Новосибирским театром музыкальной коме­дии. «Когда смотришь на сцене Новосибирского театра музыкальной комедии спектакль «Мечтатели» (музыка К. Листова, пьеса Е. Гальпериной),- писала «Правда»,- отчетливо понимаешь, как нерасторжимы поэтическое слово и музыка, выражающая и характеры, и оценку их, и сам конфликт произведения. Можно ли себе представить героиню пьесы цыганку Машу вне музыкальной ее характеристики, дуэтов, арий, ариозо, танцев, подтанцовок? Образ Маши был бы неполным, если его лишить эмоциональной стихии музыки. В самом деле, когда «дикарка» Маша, потерявшая во время войны всех близких, поет арию о гибели табора, это воспринимается не как вставной номер, а как «внутренний монолог», как живая исповедь героини, органически связанная с событиями пьесы, ее сюжетом, ее конфликтом».

Среди композиторов-песенников, пришедших в оперетту, выделяется имя Анатолия Григорьевича Новикова - композитора, чье творчество неотъемлемо от русского песенного фольклора, ярко выраженной народной манеры, от широкой стихии русской музыки с ее ясной мелодичностью, юмором, лукавством. В «Левше» (1957) - оперетте, написанной по мотивам лесковского сказа, воспевающего сметливость, ум, талантливость русского рабочего человека,- все эти особенности композиторской манеры А. Новикова, самобытное начало его музыки выражены с точным ощущением стиля народных попевок и песен. С большим резонансом прошла написанная в 1964 году оперетта А. Новикова «.Камилла» (пьеса Е. Корниевской и П. Градова). Это был один из первых откликов советской оперетты на события борющейся за свободу революционной Кубы, искренний, непосредственный отклик советского композитора, советского человека, по-своему увидевшего и сумевшего понять жизнь отважного «Острова Свободы». И пусть кубинская музыка в интерпретации Новикова была не подлинной кубинской музыкой, прелесть ее была в том, что кубинское преломлялось в ней через русское, свое, личное. Русские интонации слы­шатся в обрисовке главных героев оперетты Камиллы и Армандо, отзвук этих интонаций узнаешь и в музыкальных характеристиках комической пары «стариков» Бернардо и Лауры.

В «Особом задании» (1964), написанном совместно с драматургом П. Градовым, Новиков обращается к событиям первых революционных лет, к грозовым дням 1918 года. В раскрытии героико-революционной темы Новиков пользуется русской песенностью, формой частушечных попевок и формой старинного русского романса. Марш моряков написан в традициях массовых советских песен.

Жанр оперетты с ее веселыми репризами, с ее особым, чуть приподнятым миром лирики и «пудами любви» для многих все еще кажется несовместимым с высокой поэзией, с гражданскими раздумьями о войне и мире, о судьбе народной. Но оперетта все увереннее заявляет о своем праве говорить языком большого искусства, о праве на большую тему, большую литературу, на знакомых каждому литературных героев. Когда задумывался и создавался бессмертный для нас сегодня образ Василия Теркина, Александр Твардовский писал: «В дни боев я глубоко уяснил себе, что называется, прочувствовал, что наша армия - это не есть особый, отдельный от остальных людей нашего общества мир, а просто это те же советские люди, направленные в условия армейской и фронтовой жизни». Пафосом этой мысли о простом советском человеке, «поставленном в условия армейской и фронтовой жизни», пронизана и музыкальная оперетта-песня (вряд ли можно назвать ее опереттой в прямом смысле слова) А. Новикова и П. Градова, созданная по поэме Твардовского. Она так и называется - «Василий Теркин» (1971). Счастливая это мысль - сделать замечательную поэму Твардовского достоянием музыкального театра, «переплавить» поэтический образ храброго солдата Василия Теркина в образ сценический, музыкальный, вызывающий в зрительном зале радостное чувство узнавания доброго друга, узнавания жизни, неотрывной от реального дела защиты народом Родины, от его подвига на войне. Нет, совсем не случайно навстречу образу поэмы пришел размышляющий в музыке и музыкой Теркин Новикова, композитора, чья стихия - народность, песенность, лирика и юмор.

В ткань произведения с большим тактом вмонтированы те песни А. Новикова, которые пелись миллионами Теркиных страны, песни, близкие по духу и интонационному строю поэме Твардовского, хотя тексты их и написаны другими авторами («Вася-Василек» С. Алымовым, «Дороги» Л. Ошаниным). Основа партитуры А. Новикова - это широкие, мощно звучащие хоровые эпизоды, это причудливо разработанное многоголосье, за которым как бы звучат голоса самого нашего времени. Лирический «Вальс березок», напевный и теплый, становится одной из заключительных глав этой самобытной «оперетты-песни», оперетты-поэмы. Нельзя не отметить добрую инициативу Омского театра музыкальной комедии, первым осуществившим постановку новиковского Теркина. За омичами последовали свердловский, московский (1974) и многие другие театры страны.

**Симфонисты в оперетте**

Еще во время Великой Отечественной войны на сценах наших театров появляется оперетта композитора В. Шербачева «Табачный капитан» (1942). Сам факт приобщения к оперетте такого серьезного композитора-симфониста, как Щербачев, чрезвычайно значителен. Прекрасный знаток музыкальных интонаций эпохи, ее атмосферы, ее стилей, Щербачев привнес в свою музыку к «Табачному капитану» особый поэтический аромат, особый воздух времени. Известна его музыка к кинофильму «Петр I». В «Табачном капитане» как бы соревнуются и весело спорят друг с другом русские и французские мелодии, песни парижской улицы с голландскими мотивами, а над всем этим поднимается, заимствованная из первоисточников, народная тема героя. Сюжет «Табачного капитана» основан на историческом факте.

Молодой дворянчик недоросль Антон Свиньин отправлен в Париж Петром для обучения искусству кораблестроения. Пока полный оболтус Свиньин кутит и прожигает жизнь, его крепостной слуга Ахмет Калмыков учится и постигает морское дело. По возвращении на родину раскрывается правда, Ахмет становится одним из первых русских кораблестроителей-ученых. Написанная талантливым, высокопрофессиональным драматургом Н. Адуевым, пьеса насыщена яркими, жанровыми зарисовками, в ней метки и точны портреты голландских моряков, галантных французов и упорно сопротивляющихся новому русских бояр. В «Табачном капитане» ярко и эмоционально выражена мысль о силе народного характера, о народных талантах, побеждающих, завоевывающих мир.

К «Табачному капитану» первым обратился Московский театр оперетты, но не этому спектаклю суждено было стать вехой на пути развития советского опереточного искусства. Событием стал спектакль Свердловского театра музыкальной комедии, поставленный одним из первых крупных советских опереточных режиссеров Г. И. Кугушевым в 1944 году. В этом спектакле раскрылись блестящие актерские индивидуальности Свердловского театра. Это они - М. Вике, П. Емельянова, Б. Коринтели, С. Дыбчо - на долгие годы определили исполнительский стиль советской опереточной сцены. Спектакль свердловчан «Табачный капитан» связан с немаловажным событием в истории советской оперетты, с присуждением группе его создателей Государственной премии. Впервые деятели оперетты были отмечены столь высокой наградой.

Газета «Уральский рабочий» писала: «Пьеса имеет живые человеческие характеры, в ней выведены личности исторические. Поэтому режиссер отказался от обычных условных масок, принятых в традиционно-западноевропейской оперетте, резко изменив поведение хора на сцене». Эти соображения рецензента чрезвычайно важны, речь в них идет о том, что составляет сущность процесса борьбы советской оперетты за новый язык, стиль, эстетику. И дальше, в этой же статье мы читаем: «Создание живых человеческих характеров в оперетте совсем по-новому раскрыло мастерство многих, давно знакомых зрителю актеров...» Долгие годы коллектив Свердловска открывал свой новый сезон «Табачным капитаном». Пройдет много лет, в 1968 году театр вновь обратится к этому произведению, но уже обогащенный новым творческим опытом. Спектакль был заново поставлен главным режиссером театра В. Курочкиным. Теперь в роли дьяка Акакия Плющихина, сыгранного в свое время С. Дыбчо, блистал один из самых выдающихся актеров советского опереточного искусства Анатолий Григорьевич Маренич. С мудрым лукавством, с никогда не покидавшей Маренича легкостью и грацией, с присущей этому замечательному актеру свободой и импровизационностью, играл он одну из последних в своей жизни ролей...

Так живые человеческие характеры, борьба за утверждение этого принципа против театра «масок», поиски правды определяют собой характер спектаклей не только о современности, но и посвященные далеким, ставшим уже историей временам.

Крупные музыкальные формы, симфонизм прокладывали себе дорогу в советской оперетте еще в творчестве ее корифея И. О. Дунаевского. Случайной ли была впоследствии встреча опереточной сцены с одним из самых выдающихся композиторов нашего времени Дмитрием Шостаковичем? Когда сейчас слушаешь его музыку к оперетте «Москва - Черемушки» (1958), понимаешь, как тонко и точно угадал Шостакович, глубокий симфонист, философ нашего времени в музыке, особенности «жанра» в его сегодняшних чертах, его вновь рождающиеся формы, его новые особенности. В своей книге «О любимом жанре» Г. Ярон вспоминает: «Сообщение о том, что Шостакович пишет оперетту, было встречено с огромным интересом.- Как? Композитор, написавший седьмую симфонию, а недавно - одиннадцатую, и вдруг сочиняет оперетту?!!!» Дальше Ярон пишет: «Я, как и все, ждал сложнейшую шостаковичевскую музыку, с острейшими гармоническими комбинациями,- а это была сама простота!» Именно в этих словах Ярона сконцентрирована важная мысль о ясности, строгости формы, которая отличает опереточный опыт прославленного композитора. Важно отметить это стремление Шостаковича к доходчивости, заразительности, яркости музыкального языка. Но, словно предвосхищая будущий язык мюзиклов, композитор пользуется и смелыми, неожиданными для оперетты приемами, он эксцентрически трансформирует музыкальные мотивы разных времен, как бы их «переосмысливая» и пародируя. Старенькая, напомнившая о начале века «ойра» сменяет задорные народные песни «Во саду ли, в огороде», «Ах вы сени, мои сени». Неожиданно врывается голос нэпа с его жестоким романсом... Все это блестяще, остроумно инструментовано, все это сверкает озорством, яркостью современной музыкальной мысли. На первом спектакле в Московском театре оперетты (ставили его В. Канделаки и А. Закс) «Шостакович сидел в четвертом ряду, - вспоминает Г. Ярон,- и я видел по его лицу, как он внутренне сам «играл» все роли, «пел» все партии, «танцевал» все танцы». Как важно это воспоминание! Менее всего можно заподозрить Шостаковича в пренебрежительном отношении к оперетте, как к искусству «второго сорта», как иной раз это присуще композиторам «большой формы». Для одного из самых выдающихся композиторов нашей эпохи приход в оперетту был важным шагом; это отнюдь не был «компромисс», «уступка», это была проба пера в новом для него виде большого искусства, искусства, у которого есть и своя программа и свой язык, и свои выразительные средства. Здесь все было пронизано чисто шостаковической лирикой, поэтичностью, романтикой, иронией, задиристой шуткой, мудрым юмором. Оперетта «Москва - Черемушки» вызвала в свое время споры, далеко не все приняли и поняли ее новаторский музыкальный язык, при всем том, что он отличался и ясностью, и простотой.

Тем досаднее, что то новое, дерзкое, своеобразное, что найдено было Шостаковичем в его оперетте, не встретило поддержки в творчестве других авторов, что оперетта «Москва - Черемушки» оставалась в какой-то мере одиноким явлением в жизни опереточного театра, что сценическая ее жизнь была короткой. Почему это произошло? Думается, дело здесь, прежде всего в пьесе, в литературном материале. Пьеса написана и опытными, и талантливыми драматургами В. Массом и М. Червинским, но на этот раз не нашедшими «ключа» к композитору, обрисовавшими своих героев торопливо и поверхностно, вне значимого и жизненно достойного конфликта.

Строится новый район столицы. Герои пьесы нетерпеливо ждут момента переезда в новые квартиры. Здесь и счастливые молодожены Александр и Маша Бубенцовы, и «старый москвич» Бабуров с дочерью Лидочкой, и ветреный молодой Борис Корецкий.

Действие разворачивается стремительно. Но акценты в нем сделаны не на главном. Несостоятельность пьесы, фиксирующей свое внимание на неких нечистоплотных типах вроде Дребеднева, мелких и подленьких ухищрениях управхоза, кажется особенно очевидной в наши дни, когда пафос строительства стал одной из ведущих черт жизни нашего государства. И если в пьесе есть и лирика, и водевильная легкость, и комедийность, и порой текст ее блеснет остроумным словечком, в ней не угадано самое важное, романтический характер самой жизненной ситуации, значимость и масштабность темы.

Подобная же неудача постигла и оперетту «Весна поет» с отличной музыкой Д. Кабалевского (1957).

*  
Сцена из спектакля "Весна поет" Д. Кабалевского. А. Феона - Павел, Т. Шмыга - Настя. Московский театр оперетты.*

Здесь полновластно царит композитор, преодолевающий серьезные недостатки пьесы, зачастую вопреки ей насыщающий живой жизнью унылые схемы. Д. Кабалевский - крупный, широко известный симфонист, автор множества серьезных театральных произведений, опер, балетов, кинокартин. Среди них фильм «Антон Иванович сердится», который и сейчас вызывает доброе к себе отношение. В этом фильме как раз и говорится, как один серьезный музыкант презирал оперетту, а потом понял, что и оперетта - большое искусство, если, конечно, ее создает настоящий художник. Этот «тезис» и развивает в своей музыке к фильму Кабалевский.

*  
Дмитрий Кабалевский*

Сам факт прихода в оперетту такого мастера, как Кабалевский, такого масштабного композитора, казалось бы, должен стать знаменательным, определить собой новый этап в жизни жанра. Отдавая должное масштабу музыки Кабалевского, надо признаться, однако, что такого заметного поворота не произошло. И все из-за той же слабости пьесы (Ц. Солодарь), из-за серьезных ее недостатков.

В «Советской культуре» критик Ин. Попов писал: «Незаурядные достоинства спектакля «Весна поет» (речь идет о спектакле Московского театра оперетты), как это ни странно на первый взгляд, лишь в весьма малой степени обусловлены художественными качествами пьесы Ц. Солодаря. Больше того, в ряде случаев они раскрылись вопреки пьесе, явившись результатом преодоления композитором и постановочно-исполнительским коллективом ее слабостей и недостатков» (*«Советская культура», 1967, 16 ноября*).

Конфликт пьесы ясен с первого слова. Двое студентов, Таня и Борис любят друг друга. Но Борис эгоист, а Таня - воплощение всех мыслимых человеческих добродетелей. Таня вместо предложенной ей аспирантуры едет на Дальний Восток, а Борис, злостный карьерист, уклоняется от этой поездки. Казалось бы, всем все ясно. Но Таня слепа, ничего не замечает и продолжает «любить», пока «случайно» не узнает правду о Борисе. И тогда мгновенно «любовь»... проходит. Кабалевский многое сделал для того, чтобы «спасти» пьесу, избежать трафаретности образов. «При общем стилистическом единстве и цельности композитор дает каждому персонажу отточенную, яркую и убедительную характеристику, радуя мастерством и разнообразием приемов... Оркестровка колоритна, зачастую очень остроумна и прекрасно оттеняет и подчеркивает ту или иную драматическую ситуацию...»,- так писал В. Крюков в статье «Правды». Но вот парадоксальная картина: в оперетту приходят крупные композиторы, но тут же покидают это «поле боя» - ни Шостакович, ни Кабалевский не вернулись к оперетте. И снова приходится подчеркнуть мысль о том, что таковы издержки плохих пьес, такова проблема драматургии, проблема, не изжитая и в наши дни и во многом определяющая будущее жанра...

Поучительно вспомнить об опыте «Огоньков» (1952). Выдающемуся советскому композитору Г. Свиридову, автору множества произведений большой формы, повезло больше, чем его товарищам по перу, Кабалевскому и Шостаковичу. Как определить жанр этой оперетты? Сюжет «Огоньков» посвящен историко-революционной теме. Пьесу можно назвать «героической комедией», можно, как, например, в книге М. Янковского «Советский театр оперетты», видеть в ней «лирико-героическое» начало. Как бы там ни было, характер этого произведения необычен, оно уводит нас в подлинную обстановку первой русской революции 1905 года со всем ее драматизмом.

Но не только тема позволяет выделить это произведение из ряда других, появившихся на опереточной сцене в послевоенные годы. В «Огоньках» найден естественный, гармоничный сплав музыки и литературной основы, равенство этих слагаемых, определяющих масштаб произведения. Когда вспоминаешь прекрасный спектакль Омского театра музыкальной комедии, поставленный Л. Ротбаум, тут же оживает в памяти и дискуссия вокруг самого произведения: «а можно ли в оперетте такое?» Не дискредитация ли это великой темы, сущности классовой борьбы, героических битв рабочего класса?!! Все эти сомнения сняты самим художественным уровнем оперетты, так счастливо слившей в своей синтетической ткани пьесу драматурга Л. Захарова (Л. Трауберга) и сочную, талантливую музыку Г. Свиридова.

«Огоньки» - это отзвук памятного всем нам филь­ма «Выборгская сторона», автором сценария которого и был Л. Трауберг. Та же питерская рабочая застава, та же напряженная обстановка борьбы, похожие люди, похожие судьбы. Помнится замечательное исполнение талантливым опереточным актером В. Раутбартом роли молодого рабочего Шурки-дитя. Должно быть его прозвали так не только за молодость, но и за наивность и детскость. В этом образе молодого рабочего, еще не оторвавшегося от села, от мечты «заработать на корову» был выведен не устоявшийся характер, формирующийся под влиянием революционной борьбы, приобщающей его к высокой духовности. В «Огоньках» людей, которым очень трудно, не покидает вера в победу, оптимизм, чувство юмора. Отсюда особая ткань произведения, сплавляющая драматизм и комедийность. Партитуру Г. Свиридова отличают и эта верно угаданная им мажорная интонация, и блестящее знание музыкального языка времени. «Свиридов,- писал видный ленинградский музыковед А. Сохор,- обнаруживает отличное знание музыки рабочего поселка и ощущение ее стиля. При этом в оперетте нет цитат, дословного воспроизведения известных мотивов. Композитор создает свою музыку, свои темы, развивает их, вносит в старые жанры новые, современные черты...» На сцену опереточных театров вышли большевики-подпольщики Петр Нечай, его обаятельная, чистая душой жена Татьяна Мальцева, люди большой нравственной силы. Забастовка, опасности, лишения, политическая работа среди рабочих - ну что здесь «опереточного»? Очевидно, сама жизнь заставляет пересмотреть «каноны» и искать в оперетте не только бездумную развлекательность. Во всяком случае «Огоньки» «получились», оперетта прошла во многих театрах страны. Яркие, остроумные, заставляющие думать спектакли привлекали зрителя.

Путь развития советской оперетты, становление ее форм, определение ее стилистики, ее жанровых черт самым непосредственным образом связаны с утверждением в ней народной темы и народного героя. Не последнее слово принадлежит в этом процессе крупному советскому композитору Вано Мурадели, автору опер, симфонических произведений и множества популярных, широко поющихся песен. В середине 60-х годов (1966) многие театры чуть ли не одновременно ставят оперетту «Девушка с голубыми глазами» (авторы пьесы В. Винников и В. Крахт). Это история обретения Родины русской девушкой Машей, оказавшейся во время войны за пределами нашей страны. Девочку подобрал палач и фашист Шварцвассер, она выросла на чужбине, но память о родной земле сначала пусть глухо, но потом все с большей настойчивостью говорит в ней. Теперь, в качестве продюсера Шварцвассер привозит Мэри Ив (так окрестили Машу ее новые соотечественники) в Москву, и здесь оживают старые воспоминания, здесь найдет Маша истинных друзей, на московской земле произойдет и счастливая встреча русской девушки с ее матерью, Елизаветой Матвеевной. Главный эпизод спектакля - песня-ария Мэри Ив «Здравствуй, здравствуй, Россия родная», торжественно завершающая первый акт. Взволнованно звучит в оперетте колыбельная, которую поет Елизавета Матвеевна дочери. Сколько горечи, боли и вместе с тем радости заключено в этой песне-арии, как бы возрождающей к жизни Машу, отдающейся в ее душе памятью о тепле родного дома, о звуках, о голосах Родины. В пьесе действуют молодые наши современники - Андрей Бородин, студент, работающий на стройке, Таня Лялина, приехавшая с Урала, живая, веселая, рабочая девчонка, в которой Маша находит друга. Интересна и фигура немца из ФРГ кинооператора Шульца, доброжелательно относящегося к нашей стране, человека честного, увлеченного своим делом. Написан он в эксцентрической манере, это комическая фигура, как бы призванная внести в действие элементы веселой буффонады.

Большая патриотическая тема, тема интернациональной дружбы поднята во второй значительной оперетте Мурадели «Москва - Париж - Москва» (1968). Первая встреча ее героев произойдет в Москве во время гражданской войны. Спустя двадцать пять лет, в 1943 году, они вновь встретятся во Франции. Наконец, они соберутся все вместе в 60-х годах, снова в Москве. Любовь дочери генерала старой армии Ирины и простого матроса Михаила проходит в пьесе через множество жестоких испытаний и побеждает. Своеобразная форма оперетты-хроники дала возможность провести и генерала Волховитинова через сложный жизненный путь, приведший его в конце концов в ряды бойцов Сопротивления. Полное человеческое падение показано в оперетте в образе юнкера Поля, ничтожного, жестокого человека, олицетворяющего собой черные антинародные силы.

Оперетта «Москва - Париж - Москва» шла во многих театрах страны - в Москве, Свердловске, Ростове и др. В ней много запоминающейся, эмоциональной музыки, характерной для творческого почерка Мурадели. Лейттема оперетты - песня бойцов Сопротивления, призывная, мобилизующая, звучащая торжественно и сильно. Особой атмосферой фронтового братства проникнута «Песня красногвардейцев», драматично звучит ария Волховитинова «Прости, Москва, прости меня, Россия!» Заразительно веселы куплеты участников Сопротивления французов Гастона и Жюстины. В пьесе непрерывно меняются места действия, и это дало возможность композитору написать разнохарактерную музыку, обобщающую тему единства прогрессивных сил мира.

Проблема подлинной социальности оперетты остается живой, трепещущей. Само время выдвинуло в первый ряд опереточной афиши современные названия. Но пришла другая крайность - опасность забвения того лучшего, что несло в себе опереточное наследие. Классика или не классика Легар и Кальман - это вопрос особый, здесь будущее скажет свое слово. Но притягательная сила этих замечательных мелодистов и сегодня для нас неодолима. Видимо, настала пора за­глянуть в запасники мировой оперетты, отобрать в них лучшее, а главное, выбросить на свалку потертые фраки и дешевое стекло «диадем», чтобы заново поставить «Сильву», «Веселую вдову», «Фиалку Монмартра». К сожалению, наш опыт постановки «венских» оперетт суживается усиленным социологизированием, подчер­киванием социального конфликта, зачастую вопреки музыке.

В современном репертуаре все обстоит значительно определеннее, яснее, плодотворнее: рядом наша жизнь, не позволяющая лгать, жизнь, во всей ее полноте, прорывающаяся сквозь все кордоны жанра. Именно здесь оперетта находит себя, свою проблематику, свои эстетические принципы, свои заметно окрепшие за последние годы режиссерские и актерские силы, здесь рождаются собственные интонации и формы и то идейное и художническое единство, которое позволяет говорить о рождении новой опереточной композиторской и драматургической школы. Это не значит, конечно, что все пишут одинаково, наоборот. Но темы действительно где-то очень близки - у них единый мировоззренческий охват событий, единая сфера жизни, приковывающая к себе внимание авторов. Как литература, как кино и драматургия, размышляет оперетта сегодня о войне и мире, о проблемах послевоенного бытия, о буднях, о нашем сегодня, несущем в себе память прожитого, но и устремленного в будущее. Это очень важно не противопоставлять оперетту другим видам искусства, видеть ее в одном с ними художественном ряду, во взаимодействии и взаимовлиянии. Это ни в коей мере не противоречит тому, что у оперетты свой язык, свой поэтический голос, своя интонационная сфера.

Советский опереточный театр выдвинул имена режиссеров и актеров, которые формировались под воздействием сценических открытий и завоеваний нашего века. В тех же театральных вузах, студиях, школах, в которых постигают тайны сценического мастерства будущие деятели драматического театра, учатся и те, что придут на опереточную сцену, чтобы средствами своего искусства, в одном ряду с советским театром, драматическим ли или музыкальным, кинематографом ли или эстрадой, говорить о своем времени, о своих современниках, создавать и объяснять их образы, исследовать их внутренний мир, их стремления, их понимание жизни. Сегодня в оперетте работают люди, получившие высшее актерское, режиссерское, музыкальное образование. И это во многом определяет культурный уровень современных опереточных коллективов, художественный «ценз» спектаклей, их идейную и эстетическую ценность.

Ну, а как обстояло дело в русской дореволюционной оперетте, сумела ли она занять свое место в общем потоке русской сцены? Нашла ли она свой самобытно-национальный стиль, как это удается сегодняшней советской оперетте, русской, украинской, грузинской, эстонской? Для того чтобы ответить на этот вопрос, достаточно вспомнить о характере национальной политики в царской России, отнюдь не создававшей почвы для развития национальной культуры и искусства в стране. О «легком» жанре и говорить не приходится. Вспомним, что русские музыкальные комедии, такие, как «Мельник, колдун, обманщик и сват» композитора Аблесимова, как «Несчастье от кареты» не создали своих опереточных традиций, не проложили дорогу «жанру».

В театры конца XIX - начала XX века проникает «импорт», французские, венские, немецкие оперетты, а с ними и постановочные приемы, исполнительская манера, стиль западного «шикарного» зрелища. В этих условиях пробиться «своему» было трудно. И все же опереточные спектакли на так называемой императорской сцене и в провинции обретали национально-самобытные черты. Неодолимо было искусство мастеров русской сцены, преображавших силой своего таланта средний западный опереточный стандарт, вносивших душевность в схемы и маски, наполнявших живой жизнью, искренностью, юмором унылые опереточные трафареты.

Своей самостоятельной композиторской школы дореволюционная оперетта не создала, но русский опереточный театр выдвинул имена актеров и актрис, замечательный талант которых навсегда связан с опереттой. Передовые русские композиторы и драматурги прошли мимо оперетты, актеры в значительной мере восполнили этот пробел. Такие выдающиеся мастера русской сцены, как М. Савина, К. Варламов, В. Давыдов, Н. Монахов, впоследствии гордость советской драматической сцены (Ленинградского Большого драматического театра), играли и на опереточной сцене и немало сделали для того, чтобы одушевить этот жанр, наполнить его живыми человеческими чувствами. Они разрушали стереотип духом свободной, талантливой импровизации, поисками, кропотливой работой. Вот что пишет об этом в своей книге Г. М: Ярон: «Искусством импровизации славились такие замечательные артисты, как Родон, Блюменталь-Тамарин, Дмитриев, Бураковский, Рутковский, Монахов». И дальше: «...Многие из них сидели часами над ролью, обогащая ее остроумными репликами, лучшие из которых входили в основной текст на долгие годы. Монахов был сама жизнь»,- вспоминает Ярон в дальнейшем. Монахова называли «Шаляпиным оперетты», он был истинным мастером не только в прозе, не только в диалоге, но он пел и танцевал как мастер, вдохновенно, свободно, «по-настоящему», как мы говорим сегодня, «с полной отдачей». И это оставило свой след в оперетте, как и творчество других «синтетических» актеров прошлого.

Мы уже говорили, музыка, пластика, танец, пение на равных входят и сегодня в драматический театр, появляются такие «синтетические» спектакли, как «Мой брат играет на кларнете» в Московском ТЮЗе или «Недоросль» - своеобразный мюзикл Саратовского ТЮЗа. Это невольно предъявляет к драматическому актеру новые требования. А в оперетту энергично вторгается драма со своими законами, со своей проблематикой, со своей глубинной жизненной основой. И здесь меняется стиль актерской игры. Каноническая опереточная мелодрама уступает место драме, комическое живет с непридуманным, лишенным сентиментальности, подлинно драматическим, жизнь с ее сплавом смеха и слез уже не регламентируется «жанром», его застоявшимися, омертвевшими законами. Жизнь, именно жизнь входит на опереточные подмостки, при том, что условность опереточного языка бесспорна. В этом рождении нового характера советского опере­точного произведения значительна роль и драматургов, и режиссеров, и актеров, посвятивших свое творчество искусству оперетты.

Настало время со всей определенностью сказать, что сам термин «либретто» ни в какой мере не отвечает задачам, которые ставят перед собой драматурги, пишущие для оперетты. Речь идет о рождении реалистического опереточного театра, т. е. о живом отражении жизни, в котором нет специфического опереточного схематизма, о полном и верном, творческом подходе к материалу, не имеющем ничего общего с вычерчиванием опереточных конструкций, со специальной под­гонкой подтекстовок. Справедливо ли называть «либреттистами» авторов оригинальных опереточных пьес, таких, как Н. Адуев, В. Типот, В. Масс, М. Червинский, Н. Эрдман, Б. Вольпин, Н. Доризо, как много и плодотворно пишущий сегодня для оперетты Е. Шатуновский? К числу наиболее ярко и плодотворно работающих опереточных драматургов относятся и Ю. Анненков и Е. Гальперина, о которых выше уже говорилось, как об авторах такого принципиального, живого и значимого произведения, как «Севастопольский вальс». Имена и Ю. Анненкова, и Е. Гальпериной неразрывно связаны с творчеством талантливого композитора В. Баснера, автора трех значительных советских оперетт.

*  
Вениамин Баснер*

Музыка Вениамина Баснера, песенника, симфониста, автора киномузыки и монументальна и мелодически прозрачна, и прихотливо неожиданна. Причудливая перепадающая ритмика этой музыки вносит и в опереточные произведения живой пульс жизни, ее движение, ее переменчивую динамику. Автор «Безымянной высоты» и «С чего начинается Родина», Баснер раскрылся и в самых крупных музыкальных формах, и в массовых советских песнях. Приход его в оперетту принес театрам, режиссуре, дирижерам, исполнителям много новых задач: большие интервалы, не просто с танцами, усложненная ритмика затрудняют исполнение певцов. В «Полярной звезде» (1966), первой оперетте Баснера, в талантливой пьесе Ю. Анненкова и Е. Гальпериной есть роль Инки, юной героини, чем-то напоминающей Любашу из «Севастопольского вальса». Но все же Инка во многом другая, и задачи перед исполнительницами этой роли оказались в чем-то и сложнее и необычнее. Инка - натура неустоявшаяся, во многом противоречивая. Она не прочь получше «устроиться», но ее наивный практицизм ни в коей мере не замутняет в ней честности в главном. И вот перед московской девчонкой, приехавшей в Заполярье служить матросом, является «он», блестящий офицер, капитан первого ранга, этакая «рождественская мечта». Нехитрый фокус переодевания, ловкий розыгрыш, и офицер Никольский принимает Инку за актрису, он заинтригован, почти влюблен. В «Севастопольском вальсе» тоже был «он» и тоже недосягаемая мечта - командир Аверин. Но для Аверина солдатское обличье девушки было самым прекрасным... Никольский же относится к девушкам-солдатам не без некоего высокомерия - «от них соляркой пахнет»... В «Полярной звезде» нет патетики войны, нет напряженной драматургической ситуации - «блестящего» героя ставит на место умная, независимая Инка. В этом, собственно, коллизия пьесы. Отличный командир, красивый мужественный человек - в любви Никольский заражен мещанским снобизмом и вот - наказан... А Инка в финале лишь посмеется над своей наивной мизерной «мечтой», теперь она по-иному видит верного своего рыцаря, матроса Тимура...

Живость характеров пьесы, ее психологизм нашли свое выражение в интересно разработанных, построенных на нервных ритмах, усложненных дуэтных номерах. И вместе с тем Баснер верен и традициям советской массовой песни, когда пишет лейтмотивную хоровую песню «о Полярной звезде» и мелодичную, легко поющуюся вальсообразную «Песню о заполярной березке».

Спектакль «Полярная звезда» стал гордостью Ленинградского театра музыкальной комедии. Вечная для искусства тема приоритета духовности была в яркой театральной форме выражена режиссером М. Дотлибовым, добившимся в каждом характере своей правды, своей эмоциональной логики. Инка, независимая, смышленая, отчаянная у Н. Авдошиной стала одним из примечательных образов советской опереточной сцены.

Первыми поставили ленинградцы и оперетту В. Бас­нера, Ю. Анненкова и Е. Гальпериной «Требуется героиня» (1969). И вслед за ними на подавляющее большинство сценических площадок страны вышли симпатичные парни с голубыми петлицами, летчики-истребители, летчики-перехватчики. Рядом с летчиками молодой врач Катя, ее сестра Вика, будущая кинозвезда, еще одна девчонка с нелепым именем Магнолия и просто Клава. В этой оперетте живут просто люди с самой обыкновенной человеческой судьбой. И оказывается, что эта обыкновенная судьба по-своему героична, потому что все герои оперетты «Требуется героиня» - тоже «перехватчики», все они отводят чужую беду. Нет ли в пьесе лакировки, умиленности? Еще в ее экспозиции авторы высмеивают возможность мелодраматического поворота в выстроенной ими ситуации. Совсем не мелодраматично, что семилетняя девочка в блокадном Ленинграде вытащила из горящего дома годовалую крошку, завернула ее в платок (этот зеленый платок активный участник событий) и вышла на Шлиссельбургский проспект. Так завязывается сюжет пьесы Ю. Анненкова и Е. Гальпериной - Катя и Вика стали сестрами, волей судьбы они соперницы в любви. Главная мысль пьесы - не может быть соперничества там, где близость скреплена священной войной, единством людей в борьбе за свою землю, высоким и прочным чувством патриотизма.

*  
Сцена из спектакля "Требуется героиня" В. Баснера. Е. Сабирова - Катя Шумилова. Петрозаводский театр музыкальной комедии.*

Значительным шагом на пути к новому был спектакль «Требуется героиня», поставленный В. Курочкиным вслед за ленинградцами в Свердловском театре музыкальной комедии.

В спектакле было точно выражено время, он был подлинно социален, повествователен, напоминал роман.

Одна из его глав - история Клавы. С взволнованным напряжением следил зритель за судьбой этой женщины, так обаятельно, с таким глубоким психологизмом сыгранной Н. Энгель-Утиной. С тяжелой корзиной цветов вваливалась рассыльная магазина в гостиничный номер Кати. Привычно схвачен чаевой рублик. Жестокий контраст - человек, поднявшийся до самых больших высот воинского подвига, опустился до «рубликов». Такие разные по творческой манере актрисы, как Г. Богданова-Чеснокова и А. Лисянская в Ленинграде, как Н. Энгель-Утина в Свердловске, вносили в исполнение роли собственные наблюдения, штрихи, нюансы. У Лисянской Клава с каким-то грустным скепсисом относилась к самой себе, будто в чем-то она «не состоялась»... Удивительно, но Богданова-Чеснокова - этот фейерверк буффонады - играла в этой роли спокойствие, наконец обретенного материнства. Оперетта «Требуется героиня» открывала перед актерами возможности тонкого варьирования характеров - таково новое завоевание современного опереточного искусства. Так же как и в «Полярной звезде», музыкой разговаривают герои этой оперетты - прихотливо, со смешинкой, словно пристраиваясь друг к другу, с неожиданно вырвавшимся отступлением («Был недавно случай...»). Для образа Магнолии, смешной девчонки, рвущейся в актрисы (а она не выговаривает энное количество букв), Баснер написал трогательный, чуть пародийно смещенный романс, и каждый раз, когда на самых разных сценических площадках Магнолия брала в руки гитару и звучало ее «Я иду по проспекту одна...», зал замирал, чтобы выслушать эту маленькую исповедь одиночества и надежды, выслушать, задуматься, подобреть.

Размышлять о жизни заставляет и третья оперетта Баснера, Анненкова и Гальпериной «Южный крест» («Дочь океана», 1971).

И здесь психологический конфликт ведет за собой сюжет, определяет музыкальный настрой произведения. В пьесе речь идет о вере в человека как о высшей нравственности наших дней.

Молодая журналистка Алиса Логинова мечтает об океанских просторах, о встрече с отважными людьми моря, с которыми роднят ее воспоминания детства. Алиса одержима идеей написать книгу о «морской душе» капитана второго ранга Нечаева, человека мужественного и значительного. И тут возникает драматическая коллизия, не легко разрешимая «опереточная», а несущая с собой серьезные душевные испытания и потрясения. Но было бы неверно думать, что нравственная проблематика пьесы не нашла своего выражения в синтетическом языке жанра. Произведение сугубо современной формы, «Южный крест» несет в себе и прошлое опереточного жанра с его дыханием музыки, пения, пластики. Снова Баснер раскрывается как композитор усложненного музыкального языка, сплавленного с ясной, простой, «узнаваемой» мелодикой.

Один из самых интересных образов «Южного крес­та» - адмирал Рагозин, человек с незажившей душевной раной. Однажды он ошибся, не доверился собственному чутью и сердцу и сломал себе судьбу, личное счастье. В пьесе в едином потоке развивается драматически-напряженная внутренняя жизнь Рагозина с ее вторыми планами и подтекстами, выраженная в насыщенных музыкальных монологах-ариях. Вот и Нечаев чуть было не повторил ошибки Рагозина, но победила вера в Алису, в ее нравственную чистоту, бескорыстие, любовь. Пусть ситуации пьесы, ее «предлагаемые обстоятельства» порой неожиданны и эксцентричны (офицер Нечаев, преображающийся во втором акте в матроса), пусть откровенна буффонно-каскадная пара (матрос Кулажонок и парикмахерша Фаина), эти авторские приемы нигде не становятся препятствием на пути к созданию живых человеческих характеров. Наконец, Крукс Аустралис, он же боцман Непотопный, фигура и фантасмагорическая, и бытовая, во многом новая и неожиданная для опереточной сцены. Талантливый комик, популярный артист Кемеровского театра музыкальной комедии А. Бобров создает в «Южном кресте» (здесь оперетта идет под названием «Дочь океана») и достоверный, живой и символический образ морской верности, совести, чести (постановщик Б. Рябикин).

*  
Андрей Петров*

Слово берет современник и в оперетте одного из интереснейших советских композиторов Андрея Петрова. Сначала оперетта была поставлена в Ленинграде (1967) под названием «Мы хотим танцевать» (пьеса В. Константинова и Б. Рацера). Позже в Москве она была названа «В ритме сердца». Композитор обрушивает на нас лавину буйно-жизнерадостных и лирических номеров, характерных именно для его музыкального письма, с веселой, остроумной, красочной инструментовкой, динамикой и размахом музыкального мышления. В пьесе идет разговор о современной молодежи, о выборе жизненного пути, о конфликте творческого начала с холодным, расчетливым прагматизмом. Группа юных выпускников хореографического училища едет работать в некий «нестоличный» театр. Ребята увлечены творчеством, они хотят работать, «хотят танцевать». Но есть среди них и карьерист, больше думаю­щий о выгодах профессии, чем об интересной работе. Это Игорь, уговаривающий героиню пьесы Наташу бросить театр и вернуться в столицу. Параллельно с ведущей сюжет темой в этом произведении намечена полемика с опереточной рутиной, вампукой, образующая как бы игру в игре (*Вампука - пародийный образ сценической рутины, оперных ходульных штампов. Возник в связи с постановкой в театре «Кривое зеркало» пародийного спектакля «Вампука - невеста африканская» (1909).*) Весело смеясь над своим прошлым, над тем, что сегодня мертво, оперетта Андрея Петрова разит «оперетку». Но это не огульное отрицание всего старого. В пьесе фигурирует слегка пародированный отрывок из «Сильвы», но дистанция между «Сильвой» - оригиналом и «Сильвой» - пародией здесь предельно сокращена (уходят в прошлое каноны старого - говорит пьеса), и сам этот ход, с такой яркостью выраженный и в музыке и в пьесе, превращает произведение в азартного спорщика и горячего сторонника современных форм искусства. Актеры в ленинградском спектакле, и такие испытанные мастера, как Н. Янет и Г. Богданова-Чеснокова, и «среднее» поколение, и молодежь, весело и самоотверженно подшучивали над тем, что застоялось в их искусстве, безбоязненно обнажая его штампы. По существу, в этом была выражена вера в способность оперетты быть на уровне своего времени. В московском спектакле (постановщик Г. Ансимов) запоминались О. Власова, пародировавшая «Сильву» и В. Шишкин в роли безропотного, жаждущего еще петь «старого актера» Сичкина, которого артист играл и с необыкновенной элегантностью, и с оттенком грусти, и трогательно, и смешно.

В оперетте А. Петрова была одна важная особенность: здесь, быть может, больше танцуют, чем поют. В постановках этой оперетты танцевали и нечто дивертисментное (это от старой оперетты) и метафорически образное. Была и попытка симфонизировать танец, но пока это воспринималось как «проба пера». И все же танец, пластика, движение все активнее вторгаются в жизнь современного опереточного спектакля, чуть ли не лидируют в нем. Речь идет не о вставных номерах, останавливающих действие, претендующих на то, чтобы «украсить» спектакль. Речь идет об общем, захватывающем все его компоненты, движении опереточного спектакля. Процесс этот привел к тому, что уходят чахлые «испанские», моторно-темпераментные «цыганские» пляски, трепещущие эстрадные «рыбки», извивающиеся «змеи» в зеленых трико, когда-то модные «апаши», все меньше «индийской» экзотики, оживающих античных статуй и прочей старомодной, не лучшего вкуса хореографической эстрады. Вольно или невольно оперетта впитывает в себя формы современной большой хореографии, и это в значительной степени выражено в самой структуре оперетты А. Петрова, ее композиции, ее эстетики в целом. Вот где хореография служит действию, двигает, развивает его, сама есть действие.

*  
Андрей Эшпай*

Принципиально новое вбирает в себя оперетта с приходом в жанр композитора Андрея Эшпая. Так же как и появление на опереточных афишах имен В. Баснера и А. Петрова, событие это для развития опереточного искусства немаловажно. Композитор, великолепно чувствующий язык современности, владеющий самыми развитыми формами музыкального письма, чьи мелодии всегда подкреплены свежими, смелыми звукосочетаниями, Эшпай принес в оперетту «Внимание, съемка» (1969) (два других названия - «Нет меня счастливей» и «Девчонке было 20 лет») яркую, свежую, талантливую музыку, щедрость мелодий и разнообразие ритмов. Мужественность сочетается в этой музыке с теплотой лирического ее голоса, с веселой пародийностью, юмором, заразительной веселостью.

*  
Сцена из спектакля "Нет меня счастливее" А. Эшпая. С. Варгузова - Вера. Московский театр оперетты.*

Речь в пьесе идет о правде жизни, правде искусства. Два студента из Читы, историк Володя и ветеринар Сеня, два скромных, простых парня во время отдыха на курорте знакомятся с работающей здесь киногруппой. Застенчивый, невзрачный Сеня, чтобы понравиться художнице Марине, выдает себя за заслуженного мастера спорта. Отсюда проистекает множество забавных комедийных «кви-про-кво». Тем временем все только и говорят о кинозвезде, талантливой Вере Черновой, снимающейся в новом фильме. Володе, человеку прямому, честному, думающему, не нравится фильм, он угадывает в нем неправду. Сначала Вера оскорблена. Но потом задумывается, поиски правды в искусстве берут верх. И Вера ищет эту правду, она отказывается сниматься, узнав, что в сценарий вкралась фальшь: истинный герой, партизан, спасший во время войны разведчицу Таню, показан в нем предателем. В образе скромной женщины, директрисы гостиницы Ольги Сергеевны Вера Чернова узнает партизанку «Таню», установлена истина, правда побеждает. История Тани - это история Ольги Сергеевны. Тема судеб безвестных героев, совершивших подвиги во время Великой Отечественной войны, возвращения нашей памяти к героическому прошлому, органично сочетается в пьесе с лирико-комедийными ситуациями, с тем, что является неотъемлемым для оперетты. В ней действуют веселые, каскадные персонажи, директор картины Дудник, смешная, претенциозная «дама с собачкой».

В партитуре А. Эшпая сливается мастерство симфониста и песенника. Интермеццо к третьему акту - это законченная симфоническая сюита, обобщающая события, передающая и напряженность ситуации, и мироощущение героев, восприятие ими жизни. Образ старых фронтовиков, прошедших большие дороги войны, возникает в песне «Шинели сняли мы давно». Из музыкально-вокальных номеров заслуживают быть отмеченными песня Володи «Седьмое небо», вальс-воспоминание Веры о ее детской любви к кино, комические куплеты Сени и Дудника, дуэт Марины и Сени «Представьте на момент, что вы в Мадриде».

*  
Сцена из спектакля "Звезда экрана" А. Эшпая. Т. Шмыга - Чернова, А. Агеева - Марина. Московский театр оперетты.*

Эшпай предъявляет особые требования к актерам-певцам. В московском спектакле выделялся в этом смысле В. Мишле, взволнованно певший «Седьмое небо», музыкой выражавший жизнь, характер, оттенки чувств своего героя.

В русле новой композиторской школы написана и оперетта композитора А. Долуханяна и поэта Н. Доризо «Конкурс красоты», поставленная на сцене Московского театра оперетты в 1967 году Г. Ансимовым. В пьесе идет разговор о красоте мнимой и подлинной, о душевном богатстве человека, делающем привлекательным и внешний его облик. Студентке Свете Черновой, скромной, незаметной, кажется, что она «дурнушка». В самом деле, герой пьесы Володя ее поначалу не замечает. Но вот Света преображается,- воодушевленная, обаятельная, одаренная, она побеждает на студенческом «конкурсе красоты». В «Конкурсе красоты» много удивительно теплой, легко поющейся, легко запоминающейся музыки,- интродукция парня с гитарой, дуэт Гали и Володи («Не в тот попал я поезд»), музыкальная характеристика Гали. Главное же, эта оперетта дала возможность Татьяне Шмыге, гордости советской оперетты, актрисе исключительной тонкости и одухотворенности, блеснуть в роли Светы своим незаурядным талантом и мастерством.

В 1972 году на сцене Волгоградскою театра появляется поставленная ранее в Грузии оперетта Г. Цибадзе и Евг. Шатуновского «Мелодия снежных гор».

Вспомним, десять лет назад на сцене Одесского театра музыкальной комедии шла оперетта тех же авторов «Мой безумный брат». Оперетта обрела популярность и позже обошла многие театры страны. Речь в ней шла об атомном безумии, охватившем капиталистический мир. Написанная в форме памфлета, построенная на полуфантастическом сюжете, пьеса воссоздавала характерные образы капиталистического мира. В своей новой оперетте Цибадзе и Шатуновский обратились к советской действительности, к живым и правдивым ее характерам. Действие ее связано с Грузией, с романтическим гористым краем, с отважной профессией горных спасателей, скалолазов. Мужественные, сильные, рискуя жизнью, они целиком отдаются своему трудному делу, мгновенно откликаясь на тревожный звон колокола, извещающий о несчастье в горах. Конфликт пьесы построен на ошибке юной Тинатин, увидевшей по случайности в честном мужественном Тариэле труса, человека неверного, не заслуживающего любви и дружбы. Ловкий, лживый фоторепортер Темиана находит путь к сердцу и дому Тинатин. Тема веры в человека и в «Мелодии снежных гор» обретает значимость и масштабность. Есть еще в пьесе сильный, гордый характер - Мария, жена погибшего в горах отважного Габиани. Это Габиани говорил, что в горах звучит своя мелодия, мелодия снежных гор...

Через всю пьесу проходит тема дружбы братских народов, тема дружбы русских и грузинских геологов. Музыка в «Мелодии снежных гор» не просто сопутствует теме, она - активный и эмоциональный ее выразитель, она динамична, насыщена мелодически, в ней есть романтическая приподнятость. Все это дало возможность Волгоградскому театру музыкальной комедии, постановщику Ю. Генину создать незаурядный эмоциональный, драматически насыщенный спектакль.

В идейной борьбе, в утверждении гражданственности, в поисках новых форм, новых тем, нового творческого языка советская оперетта утверждает себя и в жанре комедии. Дружеским благожелательным смехом пронизана светлая, жизнерадостная оперетта Рауфа Гаджиева «Кавказская племянница». Свободно, радостно, с полной раскованностью, с блеском театральности играли эту оперетту многие театры страны: московский (1961), особенно удалась она красноярскому театру в постановке А. Закса (В Красноярском театре оперетты спектакль был поставлен в 1961 году). С гор в танце плывут красавицы-горянки - в мире царит гармония, поэзия, торжественная, вечная. Но вот какие «земные» дела произошли на некоем консервном комбинате, где директором Джаванширов. На практику приехали студенты и среди них дочь министра. И начинается путаница. Повара принимают за министра, министра за врача, студента - за сына министра, а всех остальных еще за кого-то. Во всей этой катавасии вряд ли есть глубокий смысл, но сама жизнерадостная атмосфера пьесы дала возможность раскрыть яркие народные характеры Бебирли и его супруги Биби, и в этом не последнюю роль играет сочная, остросовременная симфоджазовая музыка композитора, опирающаяся на народные истоки. Удались в «Кавказской племяннице» и образы молодежи. Здесь авторы, композитор и драматурги К. Крикорян и В. Есьман как бы развивают молодежную тему, написанной ими еще в 1963 году оперетты-водевиля «Ромео, мой сосед». Имеют ли право такого рода «легкие» произведения на нашу опереточную сцену? Пусть они не поднимаются до того масштабного и значительного, что принесла с собой большая опереточная драматургия последних лет, роль их немаловажна в репертуарной политике наших опереточных театров - в развлекательной, доходчивой, яркой театральной форме рассказывать о людях, жи­вых и подлинных, о радостном их бытии. Для того чтобы вглядываться в жизнь, раскрывать ее коллизии, ее человеческие, социальные, общезначимые конфликты, ни Оффенбаху, ни Дунаевскому, ни Хренникову не нужны трагедии. Оттого что в произведении властвует смех, ставит ли это его вне высокого искусства?

Интересные, серьезные нравственные проблемы подняты в веселой комедии-оперетте композитора М. Самойлова «Тогда в Севилье...» Драматург С. Алешин сначала написал пьесу для драматического театра. Актеры играли ее охотно, весело, словно обрадовавшись возможности вырваться на просторы комедии, театрализованного представления с переодеваниями, мистификациями, путаницей, насмешливыми шалостями и проказами. Веселую алешинскую пьесу «подхватила» оперетта.

Все, что связано со стихией музыки и танца, подвижными музыкальными ритмами, экспрессивной игрой цвета и света, эффектами броской костюмности, все это есть в спектакле Ивановского театра музыкальной комедии, первым поставившего «омузыкаленный» вариант пьесы Алешина (1971, режиссер Б. Бруштейн). Позже оперетта шагнула и на другие сценические площадки. Легкий, веселый, изящный спектакль показал Алтайский (Барнаульский) театр (постановщик И. Дубницкая). Алешин написал шутку, комедию. Он переодел, «травестировал» древнюю историю о Дон Жуане, коварном похитителе сердец, предложил ее новый, иронический вариант. Это пьеса о том, как людская молва, болтовня, слухи и наветы рождают житейские мифы, дутые репутации, создают псевдокумиров. Это пьеса о лицемерии, о рабской психологии буржуазного мира, о его мнимых ценностях. Вслед за пьесой оперетта развеивает легенду веков, превратив на этот раз историю коварно жуирующего испанского гранда в комедию ошибок, в которой в конечном счете при мнимой безобидности бьется острая, сатирическая мысль. Самого Дон Жуана в пьесе нет. Есть его репутация, его, ставшее нарицательным, имя. И есть девушка по имени Памела, волей судеб переодетая в мужской костюм, принявшая имя Жуана. Мир «донов» и «грандов» раскрывается перед ней во всей своей пышной и респектабельной неприглядности. Происходит неожиданное: в суматохе, в кипении суетных страстей вокруг мнимого кумира, в грубой дележке добычи, настоящие люди распознают, находят друг друга. Композитор ушел от привычных опереточных арий, от «подтекстовок». Музыка здесь - это живой поток, в котором поэзия чувств, сплетаясь с комедийными интонациями, рождает своеобразную музыкальную ткань, остроумные, подчас ядовитые вокальные характеристики. Оперетта «Тогда в Севилье...» - комедийное произведение развернутой музыкальной формы, насыщенное хорами и динамично разработанными вокальными ансамблями.

Совсем иной характер носит оперетта М. Самойлова и М. Михайлова «Такая ночь» (1970). Здесь звучит иная тональность - сосредоточенное, тихое раздумье. Немыслимо себе представить, что в эту интимную, камерную атмосферу могли бы ворваться буйные шлягеры, эффектные вставные номера, декоративные балетные сюиты. Среди опереточных драматургов заявило о себе имя К. Григорьева, автора «Такой ночи» и оперетты «Верка... Надежда, Любовь!» (музыка М. Ми­хайлова, М. Самойлова и Г. Портнова). К. Григорьев - писатель со своей манерой, со своим творческим почерком.

Своеобразный отзвук гриновских «Алых парусов» уже в том, что героиню пьесы Верку друзья называют Асолью. Верка часами вглядывается в морскую даль, но это не ожидание, это возвращение к прошлому, к детству, к памяти погибшей во время войны матери. Тема войны обжигает, пронизывает всю пьесу, при этом нет ни одного эпизода, имеющего непосредственное отношение к событиям военных лет. Здесь важна мысль о том, что новое послевоенное поколение кровными узами связано с теми, кто отдал свою жизнь в борьбе с фашизмом, память о ком жива и сегодня. Комедия здесь соседствует с раздумьями, с неторопливым расследованием тех невидимых душевных движений, которые формируют человеческий характер.

Сюжет пьесы таков. Ленинградцу Игорю, приехавшему на практику в маленький рыбацкий поселок, кажется, что он любит художницу Галю, неглубокую, но эффектную столичную девицу. А потом в его жизнь входит Верка с ее тонкой духовностью, надеждами, с ее юным максимализмом. Этот процесс осознания подлинности чувств, нравственного обновления человека определяет главное в этой необычной оперетте.

Вряд ли можно недооценить опыт тех наших театров оперетты, которые сами создают свою афишу, открывают авторов, работают с ними, тем самым прокладывая дорогу новым произведениям на сцену других театров. Так живет Одесский театр оперетты, в прямом смысле слова «сочиняющий» свои спектакли - созданная им оперетта «На рассвете» (композитора О. Сандлер, драматурга Г. Плоткина) была в свое время поставлена более чем в сорока театрах страны. На этот путь создания своего репертуара уже много лет назад стал Ленинградский театр музыкальной комедии. Смелость в формировании своей афиши проявляют и ивановцы, ставящие оперетты, близкие почерку коллектива, его актерским индивидуальностям, и многие другие театры, Свердловский, Волгоградский, Хабаровский, Омский.

**Литература и оперетта**

Начиная с 50-х годов вопрос о тематическом и жанровом диапазоне оперетты был одним из самых острых и дискуссионных, вторгавшимся и в творческую практику театров. Прошло более двадцати пяти лет, как был провозглашен лозунг: «Оперетта есть оперетта». И вот, сегодняшняя оперетта отвечает на вопрос о том, что дозволено «жанру», как разнообразна может быть ее тематика, как разнолики, точны и жизненно достоверны ее герои в новых произведениях, как неожиданны и новы ее театрально-музыкальные формы. Сегодня уже никто не думает, что психологическая драма, правда и глубина характеров противопоказаны оперетте, что рамки ее ограничены мелодрамой и каскадом, что ей недоступны большие темы, сатира, памфлет, высокая комедия. За последние годы на орбите оперетты наметились новое направление, интерес к большой литературе, строго и бережно адаптируемой, согласно требованиям музыкальной сцены. Уже в «Табачном капитане» высокопрофессиональный опереточный драматург Николай Адуев тактично и умело использовал мотивы «Арапа Петра Великого» Пушкина. Снова обращается Адуев к пушкинскому наследию в своей пьесе «Акулина», музыку к которой написал композитор И. Ковнер (1949). Мелодичная, пронизанная духом русской народной песенности, музыка эта близка идее Пушкина о поэзии народной жизни, о прелести русской природы, близость к которой формирует человека, обогащает его духовно. Барышня играет роль крестьянки, и, оказывается, роль эта ей близка. Воспитанная в близости к простым людям, Лиза Муромская смеется над «светскостью», она предпочитает платье крестьянки и березовую рощу, где ей дышится легко и вольно. Сам сюжет пушкинской повести, переодевания, трансформация, прелесть чистого, бескорыстного чувства,- все это благодарнейший материал для поэтичного и веселого опереточного произведения. То, что «специфично» для оперетты, ни в коей мере не сместило большую пушкинскую мысль, не дискредитировало одну из самых романтичных «Повестей Белкина». «Акулина» прошла во многих театрах страны, но в историю оперетты вошел чудесный московский спектакль, поставленный режиссером С. Мызниковой под руководством И. Туманова. Тогда на сцену вышла целая плеяда молодых актеров, сегодня уже зрелых мастеров,- 3. Белая в роли проказницы Лизы, К. Кузьмина, игравшая умную, озорную подружку «барышни» крестьянку Настю, А. Феона, с такой иронией изображавший утомленного столицей, «разочарованного» Алексея Берестова. Блистательна была Регина Лазарева в роли англичанки мисс Жаксон, претенциозной, напыщенной «дочери Альбиона». Был длительный период, когда «Акулину» забыли, когда не звучала уже со сцены ее мелодичная песня о березовой роще, когда не пелся такой «пушкинский» по настроению романс «Мне помнилось...» Сегодня к «Акулине» вернулись многие театры. На гастролях 1972 года полузабытую оперетту И. Ковнера и Н. Адуева играл Кемеровский театр (постановка Т. Гагавы). Можно ли назвать «Акулину» чистой опереттой так же как поставленную еще в 1934 году оперетту К. Листова «Ледяной дом» (либретто В. Шершеневича по одноименному роману Лажечникова)? Тогда спектакль провалился. «Причиной тому - явная непригодность избранного сюжета для опереточного жанра...» - писал М. Янковский в своей книге «Советский театр оперетты». Сегодня мы во многом пересматриваем этот взгляд на то, что «пригодно» и «непригодно» для оперетты. Достаточно взглянуть на список новых произведений, занявших значительное место в репертуаре театров, созданных на основе самых разных по характеру литературных первоисточников.

Должно быть, причина того, что «Ледяной дом» скоропалительно сошел со сцены, была не в выборе материала, а в том, какими художественными средствами он был разработан. Сегодня успехи нашего опереточного искусства на пути «адаптации» значительных произведений литературы несомненны.

За последнее время ставятся оперетты (их можно назвать «мюзиклами», т. е. музыкальными спектаклями), созданные по мотивам Н. Лескова, А. Сухово-Кобылина, Ал. Толстого. А. Корнейчука, Марка Твена, их место в репертуаре весьма значительно.

К образу лесковского Левши обратились ленинградский композитор В. Дмитриев и драматурги В. Константинов и Б. Рацер в оперетте «Русский секрет» (1974). Прекрасный песенник В. Дмитриев написал к этому уже не раз инсценированному произведению музыку, популярность которой стала воистину мгновенной (в основном благодаря исполнению по радио). Естественно, непринужденно сочетается в музыке Дмитриева фольклор с современными гармоническими ситуациями, с сегодняшними ритмами. Одним из первых в стране «Русский секрет» поставил Одесский театр оперетты. Вспомним, что именно этот театр уже давно утверждает на своей сцене новые формы опереточного спектакля, смело ломает устаревшее, ищет в своих спектаклях интонации современности. Еще раз вспомним рожденный на его сцене спектакль «На рассвете» - большевистское подполье, героическая, стоящая насмерть Одесса Котовского, Ласточкина, Одесса трагически погибшей Жанны Лябурб.

Сколько сомнений было, получится ли спектакль, сохранит ли верность истории, будет ли точен в фактах? Поставленный М. Ошеровским и с режиссерской изобретательностью, и с романтической приподнятостью, яркий, увлекательный спектакль во многом открыл новые возможности опереточного театра, расширил его горизонты. И вот, сегодня новый опыт одесситов, постановка радужно-театрального спектакля-хоровода «Русский секрет» с его большой темой чести отечества и благородства русской души, с его поэтическим образом самого Левши и гиперболически-лубочными, гротесковыми фигурами чиновничьего Петербурга и спесивого, холодно-надменного Лондона.

*  
Борис Александров*

Незадолго до «Левши» в Одесском же театре в постановке М. Ошеровского родился и опереточный «пересказ» классической комедии А. Корнейчука «В степях Украины» (1972). Автором музыки этой оперетты, названной «Кому улыбаются звезды», выступил много сделавший для развития опереточного жанра Б. Александров (автор «Свадьбы в Малиновке»). Опереточный вариант пьесы принадлежит перу А. Борисова и Г. Фере. В новой пьесе заострен образ Галушки, сделан акцент на том, как забота о собственном благе перерастает у него в страсть обогащаться и властвовать - ход, в чем-то, быть может, и спорный, но получивший в опереточном варианте пьесы последовательное развитие. В музыке Б. Александрова выделяются дуэт Гали и Грицько «Журавли», дуэт старых буденновцев, музыкальная сцена «потасовки», куплеты Долгоносика и др.

Одним из плодотворных опытов создания оперетты современного типа можно назвать и популярную сегодня на опереточных сценах «Хануму» («Проделки Ханумы»). В свое время комедия грузинского классика второй половины XIX века Авксентия Цагарели «Ханума» шла с музыкой композитора Долидзе («Кето и Коте»). Сегодня к комедии Цагарели грузинским композитором Г. Канчели написана новая музыка, острая, исполненная настроения, юмора, интонаций старого грузинского городского фольклора.

Место действия комедии Цагарели - Авлабар, демократическая окраина старого Тифлиса. Свахи Ханума и Кабато соревнуются в искусстве сватовства. Объект их соревнования - князь Пантиашвили, старомодный, обедневший, смешной, но рассчитывающий поправить свои дела женитьбой на дочери богатого купца Микича. Усилиями талантливой, находчивой Ханумы замысел князя Пантиашвили жениться на юной Соне терпит крах. Ханума соединяет влюбленных - бедного учителя Коте и Сону. Она увлеченно, самоотверженно творит добро. Первым поставил эту народную комедию Ленинградский Большой драматический театр (постановка Г. Товстоногова). Отказавшись от механической записи, Товстоногов выразил тем самым свое отношение к ничем не заменимому живому творческому контакту оркестра, актера, зрителя. С драматической сцены «Ханума» перекочевала на опереточную, где вновь зазвучала живая оркестровая музыка Канчели с сегодняшними ритмами, опирающимися на неумирающие традиции грузинского фольклора.

Оперетта «Желтый дьявол» (1973), идущая в эти дни на сценах наших театров, заимствует характеры и ситуации из пьесы А. Н. Толстого «Делец» (пьеса А. Борисова и Г. Фере). Это опереточный дебют композитора Г. Гладкова, автора киномузыки («Точка, точка, запятая...»), музыки к драматическим спектаклям («Тиль» в Театре им. Ленинского комсомола, «Проснись и пой» в Театре сатиры). Лейтмотив произведения - песня бедного поэта и романтика Мебиуса, ярко написаны ария его любимой Лиа, куплеты миллионера Компаса, его жены и частного детектива, образующие ироническое комедийное трио. Для творческого почерка Гладкова характерно это стремление к развернутым музыкальным формам, оперетта открывается октетом, состоящим из мужского и женского квартетов (бюро Компаса); заметное место в партитуре занимают ансамбль Компаса с секретарями, номер Лиа с ансамблем «необитаемый остров».

Опыт содружества литературы и музыки, важность которого для развития жанра трудно переоценить, по-особому интересен в «Свадьбе Кречинского», произве­дении, поставленном на сцене Ленинградского театра музыкальной комедии режиссером В. Воробьевым (1973). Вот еще одно доказательство того, что драматические конфликты, драматические ситуации живут сегодня в оперетте на законных основаниях. Разумеется, и «Свадьба Кречинского» композитора А. Колкера и драматурга К. Рыжова - не оперетта в ее канонических, сложившихся чертах. Назовем это произведение условно мюзиклом, музыкальным спектаклем. Как и многие другие, «Свадьба Кречинского» ломает сегодня привычные опереточные формы, чтобы выбраться на просторы широкой проблематики, новых для оперетты конфликтов, новых характеров. В центре произведения - тема денег, мотив игры как способа жить и добывать эти деньги.

«Игра идет, игра не на живот, а на смерть»,- поет хор, все поставлено на карту - эта тема сообщает особое напряжение «Свадьбе Кречинского», выраженный и в пьесе, и в музыке, мотив азарта, отчаяния, обреченности. Драматург вводит в ткань пьесы «страхи» героев, им снятся зловещие сны, их преследуют ужасные видения. Кречинский, который как бы предчувствует возможное разоблачение,- весь во власти кошмаров, ему чудится, что его венчают с Лидочкой, которая вдруг превращается в ростовщика. Все эти перепады в настроении героев выражены в оркестре типа симфо-джаза в нервных, капризных переходах из темпа в темп. Над лирическими излияниями Лидочки и Нелькина (в их дуэте о «божьем рае») музыка чуть подтрунивает, что выражено в остроумной, иронической инструментовке. Только в песне Лидочки «Женская доля такая - робко старайся понравиться» есть теплота раздумий. Для Кречинского композитор пишет в жанре танго музыку, в которой Кречинский как бы бросает обвинение обществу: «Медный грош - честности цена». Своеобразие произведения, его музыкальной фактуры сообщили и спектаклю ленинградцев свой особый стиль. Для режиссерского почерка В. Воробьева характерно стремление к динамичной, пластической выразительности, к активно пульсирующей непрерывности действия, выраженной в форме своеобразной, образной танцевальности. К актерам, участникам спектакля, предъявляются особые требования натренированности тела, гибкости, способности четко, свободно двигаться в графическом, ритмизованном, строго выверенном пластическом рисунке.

Нечего и говорить о том, что на стилистику спектакля «Свадьба Кречинского» оказал известное влияние американский фильм «Вестсайдская история» с его пластической экспрессией, с его особой динамикой синкопированной актерской танцевальности. В этом смысле спектакль ленинградцев стоит как бы в стороне от магистрального движения советской оперетты, многое в нем непривычно, кем-то безоговорочно принимается, у кого-то вызывает решительное чувство протеста.

Продолжая эту линию поисков, ленинградский театр инсценирует повесть ленинградской писательницы A. Драбкиной и создает новый «мюзикл» «Охтинский мост» (1973-1974), посвященный нашей современности, истории рабочей девчонки, чей характер испытывается в сложных перипетиях судьбы (композитор B. Лебедев).

Репертуарным это произведение не стало, но все же характерно это стремление ленинградского театра расширить свою афишу за счет «пересказа» литературных произведений.

В поисках нового, значимого репертуара, к большой литературе обращается и молодой Белорусский театр музыкальной комедии в Минске, поставивший произведение классика белорусской литературы Янки Купалы «Павлинка». Пьеса в ее «чистом виде» уже более двадцати лет идет на сцене Драматического белорусского академического театра. Опыт создания театром музыкальной комедии своего «опереточного» варианта заслуживает всяческого внимания. Примечательно, что этот спектакль идет на белорусском языке, а все остальные спектакли играются по-русски. Пьеса почти полностью сохраняет верность первоисточнику, но многое заимствовано из других произведений Янки Купалы и умело сведено в единое художественное целое автором либретто Алексеем Батылой. В постановке режиссера С. Штейна обрели определенность и драматизм социальные мотивы творчества Янки Купалы, народность пьесы. В «Павлинке» композитора Ю. Семёняки сохранен ее драматический финал, замененный на академической сцене «счастливым концом», это и принципиально и отвечает сути пьесы Янки Купалы. Великолепная находка пьесы - вмонтированное в ее ткань стихотворение Янки Купалы «Ведь я мужик», ставшее заставкой и финалом спектакля, его «сверхзадачей» и лейттемой.

Спектакль решен в форме жизнерадостной, праздничной карусели, и вместе с тем в нем тревожно и грустно звучит тема угнетения народа в дореволюционной белорусской деревне, народной неволи. «Павлинку» в белорусском театре, так же, как и многие другие спектакли наших дней, можно назвать «экспериментальным», открывающим широкие возможности современной опереточной сцены, ее способности говорить своим языком на уровне самой высокой драматургии, такой далекой от штампов «оперетки», от ее стереотипных масок.

Подлинные народные белорусские мотивы отлично обработаны композитором. Среди них народный танец «Крыжачок», квинтет в первом акте «Почему же мне не петь», песни «А в поле нивка», «Ой там, на лугу» и др. Музыка второго акта, танец Павлинки с девушками, дуэт Павлинки и пана Быковского, ария Павлинки и многое другое - все это переработка подлинной народной музыки. Именно это рождает в произведении в целом атмосферу достоверности, подкупающей искренности и поэтичности.

Театры страны обратились в наши дни к своеобразному музыкально-театральному произведению - его можно назвать и «мюзиклом», и комической оперой - композитора С. Вайнберга «Любовь Д'Артаньяна» (автор пьесы Е. Гальперина, сценический вариант романа Дюма). Острая, бравурная, динамичная музыка позволяет говорить о самом высоком уровне композиторского письма, о талантливом сочинении, обогащающем «золотой запас» музыкальной сцены, об интересном повороте темы драматургом.

Музыкальный язык М. Вайнберга отличает современность интонаций, изобретательность инструментовки, остроумной, яркой и неожиданной, и это ни в какой мере не нарушает стилистики Дюма, не разрушает атмосферы эпохи. Пожалуй, это самое ценное в музыке «Д'Артаньяна» - сочетание терпких современных гармоний с голосом романтического века с его вздымающимися шпагами, развевающимися плащами и пышными клятвами в верности. И еще: музыке Вайнберга в высшей степени свойственна ирония, когда речь заходит о кардиналистах, самозабвенно танцующем Людовике, злодейских масках Рошфора и Миледи. Необыкновенная напевность, кантиленность музыки сменяется тогда острогротесковым рисунком, экстравагантными сочетаниями оркестровых красок, причудливостью ритмов. Сколько музыкального озорства и дерзкой насмешливости в том, что кардиналисты, эти темные носители сомнительной идеи церкви и могущества кардинала Ришелье характеризуются то весе­лой пародийной полечкой, то стилизованным танцем-маршем! Должно быть, полечка родилась оттого, что уж больно легковесны они, эти разряженные в пух и прах, шелка и бархат рыцари зла, ничтожны, бездумны, бездуховны. А «инфернальное» танго Миледи? Можно ли точнее и ядовитее сказать сегодня об этой мелодраматической злодейке!

В контрастных темах своей партитуры композитор находит объединяющее их начало - непрерывно пульсирующий ритм, энергию, действенность, динамический напор спектакля, поставленного Л. Михайловым и М. Дотлибовым на сцене Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко с точно уловленным «климатом» произведения, с той заразительной театральностью, с тем отличным чувством юмора, тонкой иронии и веселой улыбки, которые так непохожи на шаблон опереточного «комедийного спектакля».

Артист Н. Соловьев по-настоящему современен в образе Д'Артаньяна. Достоверный, узнаваемый, не спрятанный за бутафорией костюма и грима, без буклей, парика, с открытым лицом, с мальчишеским задором сегодняшнего парня. И вместе с тем сколько горячности, тепла, искренности в выражении чувств! Исполнитель угадывает то, что дорого автору пьесы - его молодой гасконец совершает свой подвиг отнюдь не из верноподданических чувств, а только во имя чести, любви и преданности Констанции. Мотив этот подчеркнут в пьесе в двух написанных стихами, и хорошими стихами, сценах. Обаятелен Планше, сыгранный с тонким мягким юмором В. Войнаровским.

Пусть спектакль не всегда верен мотивам Дюма. Есть в нем отступления от буквы романа, но в этом нет крамолы. Констанция в исполнении Л. Захаренко, одаренной актрисы и великолепной вокалистки, из средней, не претендующей на героизм влюбленной женщины (у Дюма) вырастает в образ романтический, рождающий ассоциации с шекспировскими ренессансными героинями.

В последние годы театры оперетт стали уделять большое внимание постановке спектаклей для детей. Это живой отклик на специальное постановление Цен­трального Комитета КПСС, обращающее внимание деятелей искусства на проблемы эстетического воспитания подрастающего поколения. Более десяти лет идет на сцене Московского театра оперетты спектакль «Баранкин, будь человеком» композитора С. Туликова. Детская оперетта «Не бей девчонок», хорошо известная многим ребятам, впервые была поставлена в Оренбурге, а затем появилась в Кемерово, Красноярске, Ростове, Петрозаводске, Иркутске.

С большой признательностью откликнулись юные зрители на оперетты А. Эшпая «Малыш и Карлсон» по повести известной детской писательницы Линдгрен, А. Кулыгина «Храбрый портняжка», А. Спадавеккиа «Золушка», С. Баневича «Приключения Тома Сойера», В. Дружинина «Приключения Буратино». В основном композиторов, пишущих для детей, привлекают хорошо знакомые ребятам образы литературных и сказочных героев - это дает возможность развернуться композиторской фантазии и создавать спектакли ярко театральные и красочные. Не может не обратить на себя внимание, что за барьером «детской оперетты» остается школьная тематика с ее современными героями-подростками, что оперетта для детей еще не повернулась к героико-революционной теме, к образам маленьких героев-школьников. А. Гайдар, Л. Кассиль, С. Михалков - вот авторы произведений, которым предстоит еще шагнуть на музыкальную сцену.

# Черты национальной оперетты

В нашей стране около тридцати театров оперетты, и каждый из них в чем-то индивидуален, в чем-то неповторим. Почерк ленинградского театра не спутаешь с тем, что определяет творческое лицо ярко самобытного одесского коллектива, непохожи друг на друга московский, ивановский, омский, иркутский театры. Своеобразие коллектива - это его репертуарные склонности, это позиции режиссеров, это актеры, их творческие индивидуальности. Советская оперетта - искусство многонациональное, почти в каждой из союзных республик развивается самобытное национальное искусство, создаются свои произведения, отражающие историю данного народа, его быт, его современность с ее созидательным размахом, зреют, формируются композиторские силы, определяет свое лицо национальная драматургия. Об оперетте, сформировавшейся на украинской сцене, много говорилось выше («Свадьба в Малиновке», оперетты О. Сандлера и др.).

Около сорока лет существует в Тбилиси Грузинский театр музыкальной комедии имени Васо Абашидзе. Огромный вклад вносят в его творчество грузинские композиторы Г. Торадзе, Д. Тактакишвили, Ш. Милорава, Г. Цабадзе, С. Цинцадзе, Ш. Джошуа и другие. Это современно мыслящие художники, не ограничивающие свое творчество этнографизмом. Их музыка - это сегодняшняя музыка в самом широком смысле слова, вбирающая в себя и фольклорную основу с ее традиционным, чудодейственным вокальным грузинским полифонизмом, и широту обобщений советской оперетты, ее учащенный пульс, ее чувство времени. Анализируя национальное своеобразие Тбилисского театра музыкальной комедии, видишь, что это «свое», самобытное несет в себе не только прошлое, традиционное, но и новое, настоящее, сегодняшнее, что роднит, сближает культуру грузинскую с русской, советской, общечеловеческой культурой. И это при том, что грузинская оперетта тяготеет к старинной форме поэтического осмысления жизни, что фольклор для нее - художественная необходимость. В грузинских сказаниях есть такой персонаж «Заладуф», который в золе, как на песке, строит различные воздушные замки. Таков и герой Кварквале в пьесе с одноименным названием, поставленной на сцене Тбилисского театра музыкальной комедии режиссером театра Т. Абашидзе. Пьеса написана в 1928 году Поликарпе Кокабадзе, и с тех пор образ Кварквале стал классическим образом грузинской сцены. В свое время пьеса была поставлена К. Марджановым, после чего обошла все грузинские театры. В наши дни два театра одновременно вышли с этой классической грузинской пьесой: Драматический театр им. Руставели и Театр музыкальной комедии. Нет смысла говорить о том, какой из этих спектаклей лучше: они поставлены разными художественными средствами,- нам, естественно, сейчас интересен музыкальный «Кварквале» (музыка композитора Н. Гатуния). Спектакль в какой-то мере испытал на себе влияние брехтовского театра, действие обрамлено «зонгами», песнями, обобщающими события и характеры, звучащими с просцениума. Этот ход привносит особую динамику в действие, он ведет к активному осмыслению происходящего на сцене, к точному пониманию философии пьесы. Ничтожный, ленивый, проводящий жизнь в «приятном ничегонеделании» человек поднят исторической волной на гребень событий. Действие происходит весной 1917 года. Кварквале становится революционным оратором при Временном правительстве, ходит во френче а-ля Керенский - он кумир и «душка». События меняются, а с ними меняет обличье и Кварквале. Он вертится, приспосабливается, пытается проникнуть в среду большевиков, учится произносить «большевистские» речи. Пьеса о демагоге и приспособленце Кварквале носит широкий, обобщенный характер политического памфлета, и вместе с тем в спектакле есть та живость, веселость, та бравурная музыкальность, которые непосредственно сближают его с жанром оперетты. Образ Кварквале - большая удача артиста Ю. Васадзе, играющего эту роль сочно, непринужденно, но и не без сатирической «соли».

Дух патриархальной, верной заветам Грузии морали, утверждение ее живой связи с этическими законами сегодняшнего дня,- такова идейная основа музыкальной комедии «Семь братьев Гурджанцев» (музыка В. Азарашвили, пьеса М. Тархнишвили). Источником этого народного спектакля, идущего в наши дни на сцене тбилисского театра, стала народная песня о том, как семь братьев пошли на охоту и все подряд потерпели фиаско, а старый дед не промахнулся и убил кабана. На этой чисто фольклорной основе написана новая пьеса. У старика Беро семь сыновей погибли на фронте. Для них держал отец семь кувшинов вина и теперь дал клятву распить его с внуками. Но внуки принесли с собой новое представление о жизни, они хотят строить на месте старого дома их деда новый, современный. Все это в какой-то мере символично, хотя быт выписан в пьесе очень сочно, очень достоверно. Семейный конфликт в конце концов улажен - молодежь строит свои дома рядом с родительским, жизнь как бы не отрывается от традиций, от родных корней. Пьесу нельзя назвать драматургически совершенной, но спектакль оставляет сильное впечатление благодаря насыщенной, полнозвучной игре актеров, а главное, пению (прекрасный певец Т. Хелашвили), удивительным мужским грузинским хорам, а также народным танцам (постановка А. Багратиони и И. Панкрат). И еще один спектакль, заслуживающий внимания,- «Свадьба Курки» (музыка знакомого нам по опереттам «Мой безумный брат» и «Мелодия снежных гор» Г. Цабадзе, пьеса М. Тархишвили). Это пьеса о бедном сапожнике Курка и его романтической любви к девушке из «богатого дома». Наивные, красочные, выразительные фигуры спектакля напоминают о самобытно-живописном стиле знаменитого грузинского художника Пиросмани. Незауряден образ Курки у талантливого артиста Б. Бегалишвили - трогательный сплав робости и отваги, доверчивости, чистоты, цельности. Поднимаясь над жанровостью пьесы, этот поэтичный образ служит большой мысли о красоте и духовном богатстве истинно-народного характера. Колоритны в спектакле танцы - танец-соло в костюме кинто, массовый танец кинто. Старый Тифлис, его атмосфера, его краски, его аромат переданы и в талантливой музыке Г. Цабадзе, в частности в великолепной арии-песне Курки, поддержанной мужским ансамблем.

Глубокие традиции лежат в основе творческой жизни Ереванского театра музыкальной комедии, традиции армянской комедии нравов, обретающей новые черты в творчестве современных армянских композиторов и драматургов.

Ереванский театр музыкальной комедии имени А. Пароняна чаще всего обращается к проблемам, связанным со сферой нравственно-этических отношений в общественной и семейной жизни наших современников. Написанные за последние годы музыкальные комедии и оперетты армянских композиторов и драматургов в основном обращены к утверждению человека труда, к теме дружбы между народами Советского Союза, к образам чистой, умеющей любить и дружить молодежи. В музыкальных комедиях заметно тяготение и к сатире, к осмеянию и пародированию мещанства, духовной скудости всяческих лоботрясов, угодничающих перед «модой», мелких хищников, взяточников.

В пьесе «Любовь под звездами» (авторы А. Айвазян и драматург Э. Крикорян) рассказывается о молодых физиках, талантливых и трудолюбивых, в среду которых затесался пройдоха Оник. Он печатает под своим именем чужие статьи, втирается в доверие достойных людей и, в конце концов, разоблачен.

Интересна пьеса «Кум Моргана», рассказывающая о судьбе армян, покинувших Родину после Великой Октябрьской революции. Действие происходит в Париже, перед зрителем проходят картины жизни армянской колонии на чужбине, их бедствия, их личные трагедии. Произведение это нельзя назвать в полном смысле слова музыкальной комедией. Пьеса написана драматургом А. Ширванзаде и сопровождается музыкой К. Аразова. И все же значение этого спектакля для ереванского театра весьма важно, он идет при переполненном зале, вызывая живую, заинтересованную его реакцию. Волнует тема Родины, тема верности своей земле, своему народу.

Внимание зрителя привлек и спектакль «Иностранный жених» (1972, пьеса А. Папаяна, музыка М. Вартараряна). В легкой, непринужденной, ярко комедийной форме пьеса заставляет о многом задуматься. Современная мещанка Попроне во что бы то ни стало хочет «пристроить» свою дочь за иностранца. Мечта о «красивой жизни» терпит полный крах, Попроне не находит ни одного союзника среди окружающих и остается в грустном одиночестве. Развязка эта подсказана самой жизнью, в этой достоверности ситуаций и характеров пьесы, ее живости и умной ироничности - залог ее успеха.

Большой популярностью пользуется музыкальная комедия в Азербайджане, здесь это один из самых любимых видов искусства. Традиции его восходят к национальной азербайджанской оперетте, основы которой были заложены выдающимся композитором-классиком Узеиром Гаджибековым в его прославленном «Аршин мал алане», произведении, трижды экранизированном, удостоенном Государственной премии, завоевавшем популярность у миллионов зрителей. Художнические принципы Гаджибекова живут и в творчестве современных композиторов Азербайджана Рауфа Гаджиева, Тофика Кулиева, Азера Рзаева, Сулеймана Алескерова. Но если для почерка Алескерова в основном характерно традиционно-фольклорное и самобытное, то Рауф Гаджиев, чьи оперетты «Ромео, мой сосед», «Куба - любовь моя» и «Кавказская племянница» стали достоянием театров всей страны, ищет новые формы музыкальной выразительности, новый язык оркестровой инструментовки и новые современные интонации.

На прочные реалистические позиции стали театры Прибалтийских республик, обновляющие в лучших произведениях своих композиторов и драматургов приемы и язык оперетты.

Одним из первых опытов латвийской опереточной сцены была оперетта популярного песенника, композитора яркой народной формы Арвида Жилинского «В краю голубых озер» (драматург Элина Залйте). Впервые эта оперетта была поставлена русской труппой Рижского театра музыкальной комедии в 1954 году.

Через пятнадцать лет, в 1969 году, к ней обратилась латышская труппа этого же театра. Идеи интернационализма выражены и в ее сюжете и характере музыки с ее колоритными песнями и танцами. Латыши, литовцы, белорусы совместно строят электростанцию - этот драматургический ход дал возможность показать то новое, что вошло в жизнь братских республик с приходом Советской власти, преображение человека, становление нового его мироощущения.

В шагнувшей за пределы республики оперетте A. Жилинского «Парни янтарного берега» (по пьесе B. Виганте, 1941) речь идет об отважных сыновьях моря, героях-рыбаках, о новом их сознании, о незамутненности их внутреннего мира. Герой пьесы Арнис, первый парень в поселке, лучший рыбак, баловень и забияка не сразу находит себя, свой путь, свои жизненные позиции. Эту роль удивительно «узнаваемо» и психологически тонко играл в рижском спектакле артист Крейслинш (постановка А. Яунушана). В пьесе много сочных жанровых зарисовок, сатирической остротой отличаются образы мещанок Мице и Керсту, написанные и сыгранные с меткой наблюдательностью. Позже оперетта «Парни янтарного берега» была поставлена на свердловской сцене режиссером рижского театра В. Пуце. Это был подлинный обмен творческими силами между братскими республиками, давший хорошие результаты: спектакль был показан на гастролях свердловского театра в Москве.

Шумным успехом сопровождался показ в столице театром «Ванемуйне» эстонской оперетты «Румму Юри» (музыка Эдгара Арро и Лео Нормета, пьеса Хужо Люмета и Альфреда Меринга). Содержание ее связано с историей Эстонии, с 80-ми годами прошлого столетия, выдвинувшими легендарную фигуру юноши-батрака Румму Юри в качестве главаря крестьянского восстания.

Театр небольшого эстонского городка Тарту «Ванемуйне» называют «синтетическим». Очевидно, потому, что так разнолика его афиша - от Шекспира до оперетты. Каарел Ирд, главный режиссер этого непохожего ни на какой другой театр, любит ставить музыкальные спектакли-гибриды, такие, как «Портной Ыхк» или «Мужские песни». Жанр музыкального спектакля у него видоизменяется, вибрирует, принимает особые очертания. Трудно сказать с полной определенностью, по какому жанровому ведомству числить эти спектакли, в любом случае театру «Ванемуйне» дано право «сочинять» свои жанры, близкие оперетте, музыкальной комедии. «Портной Ыхк» - пьеса классика эстонской литературы Аугуста Китсберга - шла некогда без музыки. И вот родился ее музыкальный вариант (музыка Эдуарда Оя). И при том, что трудно говорить о самостоятельной художественной значимости этой музыки, именно она несет с собой традиции музыкального народного спектакля, связанного с современным, чуть пародированным, гротескным зрелищем. Наивная простота образа самого портного Ыхка, бытовые фигуры великолепно уживаются в спектакле с комментаторами действия, болельщиками за судьбу своего товарища - смешными, веселыми портными, похожими на персонажей Бидструпа. В этой народной бытовой комедии с танцами и пением театр с азартом высказывается на темы нравственности. Случайный выигрыш, неожиданно свалившееся богатство несовместимо с душевной чистотой бедняка Ыхка, оно ему, по существу, не нужно. Он умеет быть счастливым другим, этот рыцарь и поэт иголки и утюга, этот человек из народа. В «Мужских песнях» Вельо Тормиса нравственная проблематика решается коллективным образом «парней из нашего села» с их душевным здоровьем.

Что происходит в пьесе? Собрались на завалинке мужики и веселятся, поют, пляшут, дурачатся. А за всем этим - все краски жизни, мудрость и наивность, чистота и хитроватый здравый смысл, застенчивый лиризм и соленый мужской юмор. Параллельно с такого рода «гибридами» (музыкальная комедия, ревю, эстрада) в Тарту идет непрерывная работа по созданию своих собственно опереточных спектаклей. Талантливый режиссер Эпп Кайду нашла в свое время интересное решение оперетты Бориса Кырвера «Только мечта». Одна из более поздних ее постановок «Тысяча метров любви» была показана на гастролях в Ленинграде, где прошла с большим успехом.

**Мюзикл на советской сцене**

Главенствующее место в репертуаре опереточных театров занимает сегодня современность, живые реальные конфликты наших дней, убедительные, достоверные образы советских людей, строящих коммунизм. Это завоевано жанром, это стало главной приметой того нового опереточного стиля, который сформировался в наши дни, стиля советской оперетты. По-прежнему живет на нашей сцене и опереточная классика, произведения так называемой «венской» школы.

Оперетта - это не только музыкальное произведение, но и литературное, об этом уже говорилось выше. Существует такой предрассудок, что музыка в этом виде искусства - «главное», а пьеса вторична, она как бы сопровождает музыку. Но плохие пьесы не раз губили ценнейшие клавиры, и классические, и советские, и об этом уже шла речь. Сколько прекрасной музыки, написанной специально для опереточного театра, оставалось за бортом сцены, только потому, что никуда не годились пьесы! Сколько нотных значков, предназначенных для жизни в звуках и сценических образах, так и оставались только нотными значками, погребенными в музейных сейфах и фондах! Но в лучших опереттах между пьесой и клавиром стоит знак равенства. Опереточная Классика это не только Оффенбах, при том, что музыка его не меньше и не мельче музыки его лучших современников. Это и его драматурги, выдающиеся комедиографы своего времени Мельяк и Галеви, Гектор Кремье, это поэзия Альфреда де Мюссе и образы Гофмана. Оффенбах - это не только каскад, канкан, это ирония, достигавшая остроты сарказма, это уничтожающая сатира, это вольтеровское вольнодумие, это и горестные размышления о судьбах народных. Если не было бы драматургии, способной выразить такого Оффенбаха, не было бы и классической французской оперетты. То же можно сказать о штраусовской «Летучей мыши», о многих других произведениях классической венской школы.

И в той же степени это относится и к мюзиклу, новому виду театрального искусства XX века. Есть всякие мюзиклы, хорошие и плохие, есть выдающиеся, опирающиеся на самый высокий литературный материал. Мировой стандарт, конвейерный поток дешевки до нашей сцены не доходит. Мы знаем «Вестсайдскую историю», «Цветок Миссисипи», «Мою прекрасную леди», «Целуй меня, Кэт»! Киноэкран открыл нам «Оливера», сцена - «Хелло, Долли» - мюзикл, поставленный в ряде опереточных театров. Понятие мюзикла связано для нас прежде всего с высокой драматургией, с классикой, с высокой музыкой, броской, мастерской, эмоциональной, человечной, но не оперной, и не опереточной. В мюзикле арии заменены песнями - это одна из первых примет этого вида искусства, изменился язык гармонических сочетаний, характер инструментовки, многокрасочной, использующей новые инструменты. Главное же в мюзикле - характер, его рельефность, его емкость. Где играть мюзиклы, в каких театрах? Кто имеет больше права присвоить себе этот новый вид искусства - оперетта или драма? Элиза Дулиттл, Хиггинс, Петруччо, Катарина - как создавать эти образы без опыта драматического театра. Ну, а музыка? В драме она звучит компромиссно, даже тогда, когда используются превосходные фонограммы. Даже самому музыкальному драматическому актеру трудно осваивать технику современной омузыкаленной тонированной речи и тем более петь по всем вокальным законам, к которым обязывает мюзикл.

Вот пародокс: мюзиклы (музыкальные спектакли) по-хозяйски входят сегодня на драматическую сцену. Такова судьба «Вестсайдской истории», «Друга моего Бэнбери» (по Уайльду), «Человека из Ламанчи». А ведь, казалось бы, насыщенная музыкальная драматургия с хорами, с великолепными певческими номерами, где ж ей звучать, как не там, где есть оркестры, профессионалы-вокалисты, профессионалы-танцовщики?! Разумеется, в оперетте! Тем более что опереточные актеры уже не те, что были в старину, когда каноны жанра диктовали свою эстетику. Тесно им в этой эстетике, воспитанным в принципах советской реалистической сценической школы, оперетта ведь не застыла на месте, новое врывается и в ее владения. И вот мюзиклы постепенно завоевывают опереточную сцену, те из них, которые близки ей идейно, в которых звучат голоса истинной поэзии. Вспомним «Цветок Миссисиппи» - мюзикл известного американского композитора Джерома Керна, антирасистское произведение с его знаменитым «шлягером», песней о Миссисиппи, знакомой нам по исполнению Поля Робсона. Этот мюзикл с успехом шел у нас и в Ленинграде, и в Одессе, и в Риге, и во многих других городах страны.

*  
Сцена из спектакля "Моя прекрасная леди" Ф. Лоу. В. Копылов - Хиггинс, 3. Виноградова - Лиза Дулитлл. Ленинградский театр оперетты.*

А «Моя прекрасная леди» (по «Пигмалиону» Б. Шоу) с великолепной актерской удачей Т. Шмыги в роли Элизы Дулиттл (в Московском театре оперетты) и Л. Сатосовой (в Одесском театре), В. Применко - в роли Хиггинса, Дулиттла, так ярко и так философично сыгранного М. Водяным. А шумный успех на нашей сцене «Черного дракона», мюзикла, в котором так естественно слились элементы народного театра с эффектами современных драматургических и музыкальных форм (музыка Доменико Модуньо, пьеса П. Гаринеи и С. Джованнини, русский вариант Б. Спитковского и Г. Фере). Сын Сицилии, фрондер, романтический «разбойник» Ринальдо проходит на наших глазах путь к революции. Тема родины и народной борьбы освещает пьесу «Черный дракон» (в итальянском первоисточнике «Ринальдо идет в бой») светом высокого патриотизма, выраженного в мелодичной, окрашенной народным, национальным колоритом музыке Модуньо. Пьеса была впервые поставлена на свердловской сцене, где с таким горячим темпераментом артист С. Духовный играл роль «Черного дракона». Незабываем А. Маренич в роли смешного и грустного «разбойника» Трепло, бездомного, одинокого, нищего, анархиствующего бродяги, к концу жизни обретающего радость познания борьбы за справедливую, новую жизнь... Как глубок, как выразителен был в этой роли замечательный артист, которого уже нет с нами...

*  
Сцена из спектакля "Черный дракон" Д. Модуньо. С. Духовный - Ринальдо, Н. Энгель - Утина - Анжелика. Свердловский театр музыкальной комедии.*

Когда в переводе П. Мелковой появился «Человек из Ламанчи», театры оперетты поначалу прошли мимо этого события. «Человек из Ламанчи» был поставлен только в драматических театрах (Московский театр им. Маяковского, постановка А. Гончарова; Рижский русский драматический театр, постановка А. Каца и В. Луценко), сразу завоевав зрителя.

Автор музыки этого произведения - серьезный, талантливый музыкант Митч Ли сплавил народные испанские мотивы с музыкальными голосами нашего времени. И тогда возникла интонация «Человека из Ламанчи», добрая и жесткая, глубоко лиричная и смеющаяся, пародийная и грустная, близкая духу романа. Возник образ шагающего через времена и пространства человека, устремленного к высшей правде человеческих отношений. В пьесу «влюбился» режиссер одесского театра Матвей Ошеровский, за ним пошли актеры, поверили в это необычное по форме произведение, увлеклись. Театр поставил этот мюзикл и это оказалось его принципиальной победой. «Человек из Ламанчи» - произведение, не только пропитанное музыкой, но и немыслимое вне ее законов, вне ее экспрессивной эмоциональности.

Опереточный актер, комик, веселый карикатурист С. Крупник играет роль Сервантеса - Дон Кихота (двухплановая роль), увлекая за собой зрителя в неведомую ему еще страну сценической эксцентриады, где в новых музыкальных формах рождается большая философская драма. Рядом с ним Санчо, «выпеченный из грубой муки», верный оруженосец «рыцаря печального образа». Санчо - М. Водяной. Водяного трудно себе представить вне оперетты, эстрады, вне шумного, грохочущего смехом, радостно бурлящего зрительного зала. И вот он почти без грима выходит в «Человеке из Ламанчи» на сцену и сразу же заставляет поверить в то, что он и есть настоящий Санчо Пансо, и не будет привычных шлягерных подтанцовок, не будет Мишки Япончика, а будет что-то другое, очень важное и новое. И пусть Санчо шутит, пусть сыплет своими смешными афоризмами, на этот раз актера влечет другое. Добрыми, смеющимися глазами следит Санчо за сумасбродными выходками своего господина. На вопрос Альдонсы, почему он, Санчо, не бросает этого нелепого чудака, Санчо - Водяной фальцетом выводит свое трогательное «Люблю его...» Величие бескорыстного подвига способно покорить любого, самого трезвого, самого земного человека, и пусть куплеты Санчо полны юмора, главное в них - непосредственное, неодолимое чувство восторга перед силой человеческого духа. А вот произведение другого характера, но о том же, о справедливости и несправедливости мира.

Джерри Германа называют в США «музыкальным чемпионом» второй половины нашего века. Он самый молодой композитор из тех, к кому пришла мировая слава. Эту славу принес ему мюзикл «Хелло, Долли!». В Америке премьера этого произведения состоялась в 1964 году, на нашей сцене оно появилось спустя несколько лет. Дело, однако, не только в прекрасной музыке композитора, в его сочных хорах и ансамблях, в мелодичности и доходчивости лейттем, но и в том, что сама пьеса (автор Майкл Стюарт) представляет собой интересное художественное явление.

Из множества постановок «Хелло, Долли!» на советской сцене выделяется спектакль Каунасского музыкального театра. Режиссера Альдону Рагаускайте привлекла к себе эта художественная значимость пьесы, ее мысль, характеры людей. На небольшой сцене удалось выстроить поэтический образ спектакля, эффектны хореографические марши, проходы, танцы (танец официантов, проход костюмированной молодежи). Роль Долли исполняет Г. Смитас, хорошая вокалистка и сдержанная, умная актриса. Без сентиментальности раскрыта история борьбы за жизнь в условиях буржуазного строя женщины, не защищенной от тягот жизни, от беспорядочной суетности «ловцов успеха». Долли трудно и страшно - этой теме посвящена центральная ее ария. Эта линия пьесы, выраженная драматично и человечно, и привлекла к себе наши театры. В пьесе есть и другая линия, мир маленьких людей, приказчиков в лавке, с их наивными и бесплодными мечтами о «рае», рай на этот раз представлен «модным магазином» с его владелицей Ирэн. Закручивается любовная интрига. Но пьеса сильна не интригующим сюжетом, хотя и в нем есть привлекательность. Главное в том, что в этом произведении бьется пульс современных тревог и современных надежд, которыми живут рядовые американцы.

Когда музыка, идеи, характеры мюзиклов значительны, новый вид музыкально-драматического искусства по праву утверждает себя на советской опереточной сцене, разнообразя ее формы, обогащая, обновляя, открывая перед театрами оперетты новые ее возможности и права. Но беда, когда у нас пытаются канонизировать мюзиклы, видеть в них единственно возможное направление, противостоящее оперетте. Здесь мы возвращаемся к исходному, к тому, что основой репертуара наших опереточных театров неизменно остается советская пьеса с ее новыми героями, нравственным здоровьем, жизнерадостностью.

# Советуем познакомиться

Днепров М. Полвека в оперетте. М., «Искусство», 1961.

Жукова Л. Искусство оперетты. М., «Знание», 1967.

Монахов Н. Повесть о жизни. Л., Большой Дра­матический театр, 1936.

Соллертинский И. Оффенбах. М., Музгиз, 1962.

Фалькович Е. Татьяна Шмыга. М., «Искусство» 1973.

Янковский М. Советский театр оперетты. Очерк истории. Л.—М., «Искусство», 1962.

Янковский М. Оперетта. Возникновение и разви­тие жанра на Западе и в СССР. Л.—М.,«Искусство», 1937.

Ярон Г. О. любимом жанре. М., «Искусство», 1962.