

ГРАФЫ, ПЕРЕОДЕТЫЕ ЗАВХОЗАМИ

Московский опереточный театр имеет несомненно всеобщее значение. Его расцвет означает расцвет всего опереточного дела в Союзе, и его неудачи — это неудачи всех оперетт периферии. Другими словами — этот театр является местом, определяющим самый жанр оперетты в СССР.

Последние 2—3 года в Москве ознаменовались почти сплошными неудачами, которые привели к тому, что периферия (Ленинград тоже!) пьес, идущих в Москве, не ставит и идет вспять к венскому репертуару. Этим надо объяснить то, что в некоторых городах рабочая общественность требовала закрытия оперетты и протестовала против владычества театральных помещиков под оперетту.

Откуда такой идеологический и формальный кризис в опереточных театрах? Прежде всего произошла утеря оперетты как отдельного, самостоятельного театрального жанра и снижение ее в смысле различия к жанру малых форм (к театру «Миниатюр» довоенного типа) и к раздутому на 3 акта водевилю, т. е. к плохому изданию театра Сатиры.

РАЗНОВИДНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

До сих пор приходится доказывать, что пьеса со вставными куплетами и куплетами музыкальными номерами еще не есть оперетта. Оперетта есть разновидность музыкального театра.

Оперетта родилась из итальянской комической оперы, и проза в ней есть не что иное, как реконструированный оперный речитатив. В старых, классических опереттах наибольшее количество прозаических высказываний имеют комические персонажи; это, отчасти, показывает, почему оперный речитатив реконструировался: редкое совмещение голосовых данных с юмором у актеров, гораздо большая доходчивость смешных слов в прозе, чем в пении и, наконец, возможность экспромта в прозе. А этим приемом пользовались все комички классического периода, отражая таким образом злобу дня. Этот прием плюс злободневные куплеты и придавали оперетте необходимую гибкость, злободневность, остроту, актуальность.

Итак: оперетта есть музыкальный театр, т. е. театр, где содержание выражается через музыку, где музыка ритмизирует спектакль, где музыка определяет характеристики действующих лиц.

Нельзя сыграть «Сильву» на музыке «Женихов» — и наоборот.

Казалось бы, можно написать пьесу на советский сюжет и пристроить к ней венскую музыку. Однако же этого сделать нельзя, так как венская музыка выражает своеобразную идеологию, определенные настроения и взаимоотношения действующих лиц. Даже музыка принадлежит к одной идеологии, резко дифференцируется: и «Сильва» и «Женихов» — музыка одного идеологического порядка, но «Сильву» нельзя играть и на музыке «Люксембурга», т. е. пьесы, выражаемые этими музыками, разные.

Чем же тогда она отличается от оперы? Наличием прозы и выбором тем. Опера набирает своей темой героическую патетику, серьезную романтику, она наполнена глубоким психологизмом. Оперетта же избирает тему комическую, сатирическую, буфонную. Естественно, что и музыкальная форма, выражающая оперу и оперетту, различна. В музыке оперетты нет такого сложного голосоведения, сложных ансамблей и инструментовки, как в опере. В содержании этой музыки нет такой углубленности: она легче, поверхностнее, и она построена на танцевальных ритмах.

Если мы просмотрим все оперетты от Оффенбаха до наших дней, то увидим, что каждому периоду истории оперетты соответствует тот или иной характерный для данной эпохи танец: Оффенбах — канкан, Иоганн Штраус — вальс, полька, а западная оперетта сегодняшнего дня — фокстрот, бостон, блюз и пр.

ДИКТАТУРА ФОКСТРОТА

Оперетту, как самостоятельный вид театра, родил только что пришедший к власти молодой, полный сил в то время класс — буржуазия. Этот класс пользовался опереттой как мощным оружием сатиры на побежденный, но уходящий с боями феодализм со всеми присущими ему атрибутами: ложно-классицизмом, воинствующей религиозностью, монашеской схоластикой и проч. Другими словами, оперетта была зеркалом (в сатирическом плане) основных общественных устремлений буржуазии. Это был период расцвета оперетты, ибо она делала большое общественное дело, а создавали оперетту огромные по дарованию и технике мастера, оставившие нам настоящее культурное наследие.

Вместе с падением исторической роли буржуазии пал и созданный ей театральный жанр — оперетта. Она постепенно из бодрой и острой сатиры превратилась в слезливую музыкальную комедию буржуазных нравов, где вместо бодрой, танцующей сатиры господствует «мезальянс»: почти везде «он» — граф, «она» — простая девушка, или наоборот.

Естественно, что и музыка, потребовавшаяся для выражения этих сюжетов, вместо бодрости и пародийности наполнилась «безумной томностью» и пр.

Типичным выражением «легких настроений» сегодняшней буржуазии является фокстрот. Упадочнические сюжеты для своего выявления требуют упадочническую музыку и, естественно, опереточная музыка сегодняшнего дня — сплошной фокстрот, бостон, блюз, которые не только оркестрованы в джазовых колоритах, а в новых партитурах почти везде вы видите введенный в полном составе джаз-бэнд, играющий вместе с оркестром, например, в модных опереттах «Орлов» Граништадена, «Паганини» Ф. Легара, в последней оперетте Кальман «Фанка Монмартра» и т. д.

Вставные куплеты и куца музыка еще не делают оперетты Вернуть оперетте специфику театра

и т. д. Все это относится к так называемой «большой оперетте», имеющей свою «резиденцию» в Вене и написанной все-таки крупными специалистами своего дела: Лео Фалем, Легаром, Кальманом, Жильбером и др. Берлин родил совсем упадочный жанр: фарс с пением, написанный, конечно, в тех же фокстротных ритмах. Это наихудший вид оперетты («Пупсик», «Мотор любви», «Королева ночи» и т. д.).

СОВЕТСКАЯ ВЕНЦИНА

Если советская драматургическая литература родилась в больших муках, то советская оперетта рождается в муках еще больших. Старая Россия оставила грандиозную культуру театра, оставила русскую классическую драматургическую литературу, от которой можно было оттолкнуться. Ничего подобного не имела оперетта. Русских оперетт (если не считать десятка плохих подражаний Западу) вообще не было.

Начало создания советской оперетты совпало как раз с наиболее упадочным периодом западной оперетты, когда она перестала удовлетворять даже буржуазную публику. Эта публика бросилась на модное ревию. Тогда же Европа была завоевана привозной американской опереттой «Роз-Мари» с более свежим, не музыкально-слезливым, а детективным сюжетом, нашедшим свое выражение в необычайной, оригинальной американской музыке.

Влияние западных образцов последнего периода необычайно снизилось и задержало развитие советской оперетты. Большинство наших авторов вяли за основу западную форму пьесы и ее музыкальное выражение. Получилась та же венская оперетта, только «герои» были названы русскими именами и превратились из графов в завхозов. Так возникла «советская венцинка», только намного хуже настоящей, ибо там она написана крупными мастерами, там сценически-музыкальная форма соответствует содержанию. Наиболее яркий пример — «Чай-Хан» в горах. Это по линии создания «большой оперетты».

Второй же путь создания советской оперетты — это путь волевого. Этот путь уничтожает самый жанр оперетты, подменяя его другим жанром и сняяая оперетту до фарса с музыкой, о котором я говорил выше.

Если первая линия (подражание Западу) не верна и плоха, то вторая означает просто потерю жанра.

КАК БЫТЬ С КЛАССИКАМИ?

Какими же путями должно идти развитие советской оперетты? Классический период оперетты оставил нам подлинное культурное наследие. К этому наследию нам и надо прежде всего обратиться. За последние годы в разных теат-

рах оперетты в Союзе было поставлено несколько классических оперетт в переделанном виде. В большинстве случаев попытки были неудачны. Почему? Прежде всего потому, что «переделщики» писали просто новую пьесу на основе старой. Старый сценарий, написанный абсолютно точно (не даром же он считается классическим по форме), «сопротивлялся», новую пьесу в него «вливали» насильно, сейчас же получился разрыв с музыкой, которая не выявляла новой пьесы, а выявляла старую, и «получалась вещь» довольно нечлониная. И новая оперетта не вышла и старая испорчена.

Между тем, задача гораздо проще: в самой структуре, в самой сущности оперетты лежит прием, называемый «выводом из плана». Никого не удивляет,



«С «Игры с жокером» публика выходила, напева «Байдерку»

когда какой-нибудь древне-греческий царь Менелай говорит о сегодняшних вещах. В этом одна из главных специфических черт оперетты, в особенности классической.

Задача «переделщиков» заключается здесь в одном: оставив оперетту в целом такой, какая она есть, не нарушая ее художественной цельности и ценности, все свое внимание обратить именно на эти «выводы из плана» и на злободневные куплеты. А они существуют в каждой классической оперетте, специально написанные, а не вставные, т. е. написанные музыкально в общем стиле развития спектакля, а не втиснуты насильно. Где же места в пьесе для этих «выводов из плана»? Во-первых, достаточно посмотреть французский или же-

мецкий экземпляр пьесы, там эти места отмечены, во-вторых, существуют «традиции», и это не плохие традиции: они создавались совместно с композиторами, либреттистами и блестящими актерами классического периода, и, в-третьих, наш автор, актер и режиссер имеют здесь достаточно свободу для собственного определения таких мест.

У нас, к сожалению, ограничиваются четырьмя, пятью вещами. Достаточно сказать, что за последние 5—6 лет было: 3 переделки «Орфея в аду», 3 — «Прекрасной Венеры», 3 — «Гейши», 2 — «Цыганского барона», 2 — «Корневильских колоколов» и 2 — «Воккачино». Между тем, существует еще добрых три десятка классических оперетт, не уступающих названным по качеству.

Я не буду перечислять их здесь, но только укажу, что «Мушкетеры» Луи Варнея могут дать исключительно блестящий антирелигиозный спектакль, «Мисс Элиет» Герве — превосходная сатира на английскую буржуазию (кажется, она никогда не шла в России вообще), «Война мышей и лягушек» Штрауса — сатира на буржуазный милитаризм, «Дочь тамбур Мажора» Оффенбаха — оперетта, насыщенная настоящей революционной патетикой и т. д. и т. д.

ПРАВО ГОЛОСА КОМПОЗИТОРА

Но остановиться на классике, даже пересмотренной и поданной под советским углом зрения, — еще мало: она может дать худож., культурные спектакли, пересыпанные острыми злободневными и агитационными отдельными моментами, она может и несомненно очистить жанр от всего наносного и кверного (если только при подаче ее не впадать в смакование и эстетство). Нам нужно создавать подлинную советскую оперетту. Кто же это должен сделать и как? Как происходит у нас «создание» оперетт? В театр приходит драматург, приносит краткое либретто. Если оно нами одобрено, через некоторое время он сдает всю пьесу, и театр начинает искать к этой пьесе композитора. Композитор пишет разные музыкальные кусочки для пьесы и получается водевилль со вставными музыкальными номерами.

Так можно делать в театре, где музыка является сопроводительным элементом (напр., в драме), а не в оперетте, являющейся в основе цельным музыкальным произведением. Думаю, что с первого же момента композитор должен работать вместе с либреттистом, и право голоса у первого больше при написании оперетты или, во всяком случае, оперетты.

Итак к композитору какого характера должен, в первую очередь, обратиться советский опереточный театр? Если мы откажем отечественных фокстротчи-

ков (если бы фокстрот где-нибудь и понадобился, то уже, во всяком случае, настоящий, а не беспомощное подражание ему), то у нас остаются три основных группы музыкантов, не считая различных мелких группировок. Это — группа академистов, формально левых композиторов и группа новых пролетарских музыкантов. Группа академистов, по-моему, к оперетте не подходит, чересчур эта форма тяжела для оперетты.

Вторая группа формально левых к оперетте тоже подходит, по-моему, мало: эта музыка чересчур сложна по своим гармоническим звучаниям, чересчур тяжела по форме, лишена в большинстве случаев всякой «открытой» мелодии и трудно воспринимается мало искусственным слушателем. Она не может выявить опереточного сюжета.

О «ЗАПОМИНАЮЩЕЙСЯ» МУЗЫКЕ

Легкий опереточный сюжет требует для своего выражения музыку легкую, т. е. такую, которую публика сразу схватывает, запоминает и поет. Только та оперетта имеет успех, мелодии из которой поются и насвистываются и играют всюду и везде. Только в этом огромный мировой успех «Сильвы», «Байдерки» и пр.

Исторический факт: германские солдаты во время войны пели «Пупсика», идя в атаку. Если бы публика выходила с премьеры «Игры с жокером», напевая мелодию из этой оперетты, — это был бы успех, но с «Игры с жокером» публика выходила, напевая «Байдерку», и это означало провал. Разумеется, не всякая «запоминающаяся» музыка годится для нас. Существует огромное количество запоминающейся, лезущей в уши музыки, и тривиальной, и просто пошлятины (цыганщина и пр.). «Сильва», «Байдерка» и др. есть типичная музыкальная тривиальность, точно выражающая настроение нездоровой чувственности и пошлой «романтики», на которых построен сюжет. Но свойство «запоминаемости» не есть синоним пошлости. «Онегин» и «Пиговая дама», как их не расценивать, никоим образом не пошлость и не тривиальность, а запоминаются они исключительно. А «Кармен», «Песнь индийского гостя», «Аул Шемаханской парицы», «Игорь», Турецкий марш Ветховена, основная тема увертюры к Тангейзеру, номера Оффенбаховских и Легоковских оперетток и мн. др. В советской оперетте бодрое, веселое, идеологически правильно данное содержание должно быть выражено абсолютно соответствующей содержанием и настроению, легко запоминающейся, доступной музыкой. Только тогда оперетта будет цельным произведением, а не «пьеса отдельно» — музыка отдельно. Итак, композитор должен с первого момента создания вещи работать над ней вместе с либреттистом, и композитор этот, по-моему, должен быть прежде всего из группы пролетарских музыкантов.

И вот почему — группа ВАПМ специ-

ализировалась на создание песни, насыщенной сегодняшним актуальным настроением, причем песни массовой, т. е. легко запоминающейся. Куда бы вы ни пошли, вы всюду услышите «Нас побить хотели» или «Мать» Давиденко и пр. Значит ВАПМ этой формой владеет. Конечно, одновременно с ВАПМ необходимо привлечь музыкантов, владеющих легкой формой, и среди «попутчиков».

Итак: на основе классической формы, на основе бодрой песенной, легко запоминающейся музыки, выявляющей сегодняшнюю актуальную тему, должна создаваться советская оперетта.

ПРАЗДНИЧНОЕ ЗРЕЛИЩЕ

Молодые силы РАПМ могли бы себя в первую очередь испытать на этом благодарнейшем виде драматургии. Широко совещание композиторов и либреттистов наметило бы веки работы. За 14 лет революции не было ни одного такого совещания.

И еще одно последнее замечание. Оперетта есть спектакль праздничный. Не случайно, что во всех заграничных опереттах, от классики до наших дней, центральным местом является бал, т. е. праздник так называемой «аристократической» публики.

У нас эта «праздничность» блестяще найдена в «Дружной горке». «Дружная горка» — это комсомольский отдых, комсомольский праздник. Наши спортивные, комсомольские, краснорамейские праздники, насыщенные пролетарским духом, — это блестящий фон для советской оперетты, пронизанный песнями, бодростью и танцами, т. е. элементами, необходимыми во всякой настоящей оперетте.

ЛЮДИ ОПЕРЕТТЫ

Два слова «о смене». Во всех опереточных театрах у нас дело обстоит так: берут «молодого человека» или «девушку» со стороны или из хора, дают боже или менее крупную роль, дают несколько репетиций (приблизительно столько же, сколько имел крупный актер, а то и меньше) и выпускают в спектакль.

Этой девушке или юноше (сплошь и рядом талантливым) мешают все, они мешают всем, но дело сделано, выживание произошло. Такой способ, не говоря уже о снижении качества спектакля, губит людей, отнюдь не разрешая острейшего в оперетте вопроса создания новых кадров. Где же и как их создавать?

Нет крупного театра в стране при котором не было бы студии или техникума, в которых людей «фильтруют», где их готовят и практически, и теоретически. Одна оперетта лишена такой школы кадров.

И еще одно: имеется колоссальная литература по теории и истории драматического и оперного театра — по теории и истории оперетты нет ни одной русской книги, и ее границей есть всего 4—5, более мемуарного, чем исторического или теоретического покаяния.

ГРИГОРИЙ ЯРОН