

УДК 782.8
ББК 85.317.43
К 60

Колесников А.Г.

Кандидат искусствоведения, член Союза писателей РФ и Союза театральных деятелей РФ, e-mail: edvin@cnt.ru

**Оперетты Ф. Легара в контексте отечественного
музыкально-театрального искусства**
(Рецензирована)

Аннотация:

Анализируются аспекты интерпретации и сценической эстетики классика неовенской оперетты Франца Легара на отечественной сцене. Отмечается доминирующее положение сочинений Легара в отечественном репертуаре на протяжении всего двадцатого столетия. Выявляются формы государственного влияния на статус и содержание оперетт. Легаровский постановочный стиль второй половины XX века характеризуется в рамках собирательного неовенского стиля. Для него характерны опора на мелодраматическую основу, превалирование внешней эффектности, усредненная конфликтность и точное размежевание характеров по признакам амплуа.

Ключевые слова:

Легар, неовенская оперетта, музыкальный театр, репертуар, композитор, либретто, идеология, театральный процесс, легаровский постановочный стиль

Kolesnikov A.G.

Candidate of Art Criticism, member of the Union of Writers and Union of Theatrical Figures of the Russian Federation, e-mail: edvin@cnt.ru

**F. Lehar's operettas in a context
of national musical and theatrical art**

Abstract:

An analysis is made of aspects of interpretation and scenic esthetics of the classic of the Neovienna operetta Franz Lehar on a domestic scene. The dominant position of Lehar's compositions in domestic repertoire throughout the twentieth century is noted. Forms of the state influence on the status and contents of operettas come to light. Lehar's production style of the second half of the 20th century is characterized within collective Neovienna style. Reliance on a melodramatic basis, a prevalence of an external showiness, the average conflictness and exact delimitation of characters by role features are characteristic of it.

Keywords:

Lehar, Neovienna operetta, musical theater, repertoire, composer, libretto, ideology, theatrical process, Lehar's production style.

Творчество австро-венгерского уже в начале XX в. стало известно в России. Он был репертуарным автором по- композитора Франца Легара (1870-1948)

всеместно, и контакты с ним и его сочинениями прерывались лишь на время, в силу глобальных политических катаклизмов, а именно: двух мировых войн. Затем культурные мосты быстро восстанавливались. Процесс интерпретаций классика неовенской оперетты российской сценой практически не знал перерывов, но имел определенную стадиальность. Мы рассмотрим исторический этап, начиная с 1930-х годов, поскольку он тесно связан с новыми условиями бытования жанра, его положением в современной культуре и театрально-зрелищной государственной структуре страны.

Вслед за Московским театром оперетты, ставшим в 1928 году государственным, началась длительная и плодотворная работа по огосударствлению антреприз и переход на стационарное положение. «Оседлость» оперетты много значила, за этим стояло признание её прав на государственном уровне – антреприза становится регулярным театром. Момент перелома в самосознании всего опереточного цеха открывает нам сегодня важную истину: *оперетта не отрицается – она ставится под контроль*. Её популярность словно бы поворачивается – когда настойчиво, а когда и очень терпеливо, в русло меняющихся идеологических задач. Происходит фактический рост так называемых трудовых коллективов и затем государственных театров оперетты и музыкальной комедии. Покажем на некоторых примерах, как этот процесс развивался:

1929 – открытие Ленинградского государственного театра музыкальной комедии;

1931 – возникновение Ростовского, Ивановского, Азово-Черноморского государственных театров музыкальной комедии;

1932 – возникновение Воронежского театра музыкальной комедии;

1933 – открытие Свердловского театра музыкальной комедии;

1936 – открытие Оренбургского

театра музыкальной комедии;

1940 – возникновение Иркутского театра музыкальной комедии.

Стационарованы (получили собственные здания) театры в Иваново (1935), Краснодаре и Воронеже (1937), Хабаровске (1938).

В 1940-х годах, несмотря на катастрофический ход отечественной истории, оперетта как жанр не только не исчезла с театральной карты СССР, а наоборот, оставила на ней заметный след. В марте 1942-го возобновила работу Ленинградская музкомедия, в конце этого же года открылась Тбилисская музкомедия. В 1944-м – возобновление работы Краснодарского театра и Ленинградского после снятия блокады в своем здании на ул. Ракова. В 1946-м образованы, в 1947-м дали первые спектакли Омский и Львовский театры.

В целом, период 1930-50-х гг. отмечен созданием государственной сети театров музкомедии. Был инициирован и набирал силы поток сочинений для оперетты, в неё приходили серьёзные авторы – композиторы, драматурги, режиссёры. Тем самым была заложена творческая и организационная база ярких театральных свершений последующего периода.

К 1960-м годам можно констатировать, что жанр прочно вошел в широкий культурный контекст и развивался равноправно в ряду с другими видами искусства. Современные исследователи отмечают: «Но оценка истории искусства должна в любом случае опираться на систематизацию всех явлений, всех произведений, включение их в общее художественно-эстетическое движение» [1: 84]. В это время мы также наблюдаем вспышку внимания к оперетте одновременно со стороны науки, критики и книгоиздания. Это необходимое предисловие подводит нас к мысли о качественно новом отношении государственных театров к классике оперетты и ее лидеру Францу Легару.

Об отрицании жанра уже не говорится. Но формы государственного вли-

нения на него дают о себе знать. В первую очередь, это продолжающаяся с конца 1930-х годов практика изменения венских либретто с целью придания им черт народности и демократизма (как они понимались в то время). При неизменной музыкальной основе менялось, вульгаризировалось их содержание. В каких-то случаях это нарушало авторский замысел принципиально, в иных носило компромиссный характер, зато помогало сохранить в репертуаре ту или иную постановку.

«Фраскита» на послевоенной советской и нынешней российской сцене представляет собой напластование разных культурных слоёв, и её истинная интерпретация по-прежнему остается серьёзной творческой проблемой. Надо отдать должное отечественному театру – осознавая сложности этой вещи, он не отказывался, а периодически подступал к ней. Постановка 1940 года в Харьковской музкомедии (режиссёр А.Ф. Киктев, дирижёр С.Д. Солящанский, художник С.И. Иоффе, балетмейстер Л.Я. Леонидов; солисты Л.Ф. Добровольская – Фраскита и П.К. Павлусенко-Арман) не встречает особого признания рецензента, хотя он констатирует, что это не музыкальная комедия, а нечто более сложное [2].

Постановка «Фраскиты» в Свердловске в 1946 году (режиссёр Е.Н. Агуров, дирижёр А.А. Гевиксман, художник А.В. Дубровин, балетмейстер В. Беликов; солисты М.Г. Викас – Фраскита и Л.А. Невлер – Арман) уже принципиальный шаг. Меняется пьеса, редактированием имевшегося русского перевода Е. Геркена и А. Густавсона (1924) занимаются драматург А.В. Сафронов и заведующая литературной частью театра И.А. Риф. По её воспоминаниям [3], оперетта к тому времени была никому из постановщиков неизвестной; пьеса и музыка заново открывались театром, без опоры на предшествующие традиции. Соавторы пьесы работали заочно, не встречаясь; свою редактуру, а, по сути, сценическую редакцию те-

атр пересылал по почте в Москву, запрашивал разрешение на постановку и получал в ответ авторизованный экземпляр. Он и был принят в работу. Постановка 1946 года возобновлялась в 1958-м и стала отправной точкой к распространению по театрам страны. Так, хоть и отредактированная, «Фраскита» заново открылась в СССР. В ряде театров её постановки становились памятными завоеваниями: Иваново (1958, реж. И.А. Фаликов), Краснодар (1959, реж. Г.В. Спектор). Режиссёр Г.В. Спектор раскрывал свои постановочные намерения, опираясь на сложную музыкальную драматургию вещи, властно определяющую взаимоотношения внутри пьесы, способы работы с исполнителями, мизансцены и сценографию [4: 175]. Постановка успешно показывалась на гастроях в Москве в 1960 году; была возобновлена и прошла в общей сложности в течение семи сезонов 236 раз [5].

Свердловский театр музыкальной комедии возвращался к «Фраските» в 1983 году (режиссёр В.А. Курочкин), продолжая редактировать пьесу, в частности, отказавшись от третьего акта. Так возникли позднейшие напластования на тексты, и некоторые пьесы пришли сегодня, по сути, к коллективному авторству.

Другой пример, более решительного изменения природы сочинения: «Джудитта» в Музыкальном театре Карелии (режиссёр Д. Уतिकеев, либреттисты Л. Мерцальская и М. Уतिकеев). Разрешение на постановку было получено не сразу, потребовалась переделка либретто. В афише она в итоге называлась «Джюдитта». «Партитура сочинения увлекла Д.С. Уतिकеева ещё во время его учёбы на режиссёрских курсах, – пишет историк театра Ю.Д. Генделева. – Подстрочник либретто он нашел у переводчика Н.К. Мерцальского, который доверил молодому режиссёру свою последнюю работу. Уतिकеев и Л.А. Мерцальская переосмыслили сюжет с учётом советской идеологии: Джудитта из роковой испанки стала

африканкой, не только знаменитой певицей, но и борцом за освобождение своей страны, блестящий офицер-завоеватель Оттавио к финалу превращался в мирного тапёра. Этот мотив содержался и в оригинале; либреттисты лишь обострили его, по-новому расставив акценты. Однако и с такими поправками в либретто театру пришлось выдержать настоящую борьбу с цензурой. В остальном же коллизия не изменилась: Джудитта и Оттавио расставались, а когда встречались вновь, то оба осознавали невозвратимость утраченного чувства» [6: 61]. Первая и последняя в СССР постановка «Джудитты», хоть и в переделанном виде, но все же состоялась 14 декабря 1965 года; спектакль за полтора года прошёл 39 раз; сохранились его программка и фотографии [7].

Практику изменения литературной основы оперетт нельзя оценивать однозначно. На этом пути встречались разные случаи. «Веселая вдова» 1955 года – качественная, филигранная пьеса В.З. Массе и М.А. Червинского, подчеркивала достоинства венского оригинала, интонировала его в современном духе. В этом же ряду следует упомянуть либретто «Летучей мыши» Н.Р. Эрдмана и М.Д. Вольпина (1948); либретто «Цыганского барона» В.В. Шкваркина (1930-е), во многом возвышавшее оригинальную пьесу в духе героической романтики. Не случайно эти пьесы востребованы театрами на протяжении более полувека.

Судьба легаровского наследия на отечественной сцене в целом сложилась. Он никогда не был забыт, оттеснен из репертуара. Негласный запрет на его исполнение действовал во время войны, и мы действительно не встретим в период 1941-1945 гг. его постановок нигде. В марте 1941 года в телеграмме, посланной в Свердловский театр, Легар приветствует постановку «Паганини» (либреттисты Ю. Блок и К. Журавлёв, режиссёр И. Эдельман, дирижёр А.А. Гевиксман, художник А.А. Кузьмин, балетмейстер Г.

Цвыбак). Эти строки процитировали газеты: «Несказанно рад, что мое любимое и многими театрами отвергнутое детище увидело свет рампы в неизвестном мне и далеком городе» [8: 7]. На этом наша легариада временно прерывается и, начиная с 1945 года, он возвращается в афиши.

Военные годы для самого Легара стали самыми тяжелыми в жизни, поскольку он, оставшись в Австрии, будучи аполитичным человеком, был принужден к лояльности. Одно неосторожное слово, и его жена Софи Легар (урожденная Мэт, из Черновиц) разделила бы участь некоторых либреттистов Легара, погибших в концентрационных лагерях. Композитор вынужденно принимает участие в концертной деятельности. Он узнает, что «Веселую вдову» играли в оккупированном Киеве. Вот что пишет историк украинского театра В. Гайдабура: «Произведения Ф. Легара и Й. Штрауса идут чаще всего. (...) Ф. Легар, который живет в то время в Вене, услышал восторженные отзывы об Александре Пресиче – дирижере «Веселой вдовы» и Феодосии Савченко – исполнительнице роли Анны Главари в Киевском оперном театре. Маэстро передает им свои автографы: Ф. Савченко – на клавише «Веселой вдовы», О. Пресичу и его жене – певице Анне Пресич – на своем фотоснимке: «Супругам артистам Пресич от всего сердца. Франц Легар. Вена. 16.03.43» [9: 97-98].

Нами установлен интересный биографический факт: встреча в Вене в апреле 1945 года композитора с часовым 109-й маневренной группы 3-го Украинского фронта Владиславом Швецом. К нему, патрулирующему один из участков разрушенной улицы, обратился пожилой, солидный господин с просьбой о сигарете. Господин, угостившись, поблагодарил, жадно закурил, но не ушел. Приложив к груди руку, заговорил: «*Ich bin Komponist*». Потом напел знакомую мелодию – куплеты Данило о ресторане «Максим», которую Швец уловил, потому, что

оркестр, в котором играл до войны, часто исполнял попури из произведений Легара. «Ну, я ему и подпел, продолжил музыкальную фразу, – вспоминал В. Швец. – Он аж просиял, стал о чем-то торопливо спрашивать. Я по-немецки вроде неплохо понимал, два года в оккупации провел, да и воевал уже два с лишним. В общем, разобрались мы с ним, что к чему. Он признал во мне музыканта, хотя я и объяснял, что нет, мол, я просто солдат» [10: 4].

Довоенный и послевоенный легаровский репертуар значительно суживается. Театры унифицируют его наследие и сводят к нескольким популярным вещам: «Цыганская любовь» (или «Сандорскрипач»), «Веселая вдова», «Голубая мазурка», реже – «Граф Люксембург», они представляют автора повсеместно и еже-сезонно. Одно название сменяет другое или они в прокате одновременно. В разряд редкостей попадают «Фраскита», «Царевич» и «Паганини». Далеко не все коллективы решаются на эти постановки, предпочитая проверенное годами. И сегодня требуются немалые волевые и творческие усилия по открытию других сочинений, также достойных сцены.

Очень мала российская история «Паганини»; помимо Свердловска (1940) это сочинение было поставлено в Оренбурге (1963), Ростове-на-Дону (1976, 2014), Сумах (1988), Кемерово (2001). В еще меньшей степени театр заинтересовал «Царевич». Его довольно поздно, только в 1990-м году открыл для нашей сцены в Киевском театре оперетты режиссер Б.И. Рябикин (пьеса Б. Рябикина, И. Петровой), что не подвигло остальные театры повторить этот поступок. В 2011 году «Царевич» масштабно поставлен в Красноярском театре музыкальной комедии (режиссёр В.О. Цюпа). Эпизодически появлялась «Клок-ло»: в Иркутске (1964, режиссер И. Дубницкая), Новосибирске (1971, режиссер А. Мовчан), Киеве (1977). Краснодарский музыкальный театр первым в России осуществил детскую оперетту Легара «Петер и

Пауль едут в сказочную страну» (2000, режиссер В.О. Цюпа); также этот режиссер поставил ее в Красноярском театре оперы и балета (2010).

Как правило, театры страны за всю послеоктябрьскую или послевоенную историю каждого из коллективов имели в своем репертуаре 3-4 названия Легара. Некоторые решились на большее: Краснодар, Иркутск, Оренбург, Петрозаводск – по 6 названий; Свердловск (Екатеринбург), Иваново, Новосибирск, Ленинградская (Санкт-Петербургская) музыкальная комедия – 5; Москва – 3. Данные по репертуару говорят о развитии консерватизма мышления театров оперетты (или музыкальной комедии) к концу XX в. И этот консерватизм коррелирует, как ни странно, с ростом стабилизации творческой работы и производственной деятельности. Театры этого направления (или труппы) начала века оказывались более мобильными в репертуарном поиске, нежели театры стационарные и академические нового времени. Учитывая их плановость, строгую государственную отчетность, общность идеологических и эстетических установок, задаваемую репертуарную политику, сложившиеся исполнительские традиции, актерскую и вокальную школы, систему трудоустройства творческих кадров и многое другое, можно сказать, что послевоенное развитие оперетты в общих чертах шло единообразно в более чем трех десятках городов и районов бывшего СССР. Такое положение сохранялось до начала 1990-х годов, пока изменившаяся социальная реальность новой России не привела к резкому ее сломи.

Легаровский постановочный стиль второй половины XX века можно охарактеризовать в рамках некоего собирательного неовенского стиля. Он прочно опирается на мелодраматическую основу, в нем преобладают внешняя эффектность, усредненная конфликтность и точное размежевание характеров по признакам амплуа. При этой заданной системе коорди-

нат стираются различия внутри театра Легара и сама индивидуальность Автора. А она как раз в различиях – композитор вел активную борьбу со схемой и одерживал в этой борьбе победы. Подобные установки нашего театра на программный консерватизм отчасти были вызваны отсутствием любой литературы о Легаре (как и о Кальмане, Штраусе, Оффенбахе, Целлере, Миллэкере, др.). Театры работали во многом интуитивно, опираясь на традиционные представления о жанре, индивидуальное мастерство и сформированные такими установками запросы зрителя. Возникал замкнутый цикл, и редко кто из режиссеров решался нарушить сложившиеся отношения сцены и зала. Единственным живым приемом, обеспечивавшим новизну в этих отрегулированных балансах, было интонирование старого текста в духе современного чувствования и в контексте реалий сегодняшнего дня.

Как мы говорили выше, в конце 1920-х – начале 1930-х гг. государство в целях пропаганды и поднятия собственного авторитета занималось огосударствлением опереточных антреприз, признавая роль жанра, считаясь с его популярностью, а на деле присваивая, беря под контроль и учреждая над ним идеологическую опеку. Последнее же двадцатилетие можно назвать разгосударствлением оперетты, массовым отказом ей в поддержке. Однако причины потери доверия нужно искать не в одном лишь разрушении государственной театральной системы или преобразовании многих театров оперетты в музыкальные театры, исполняющие оперу, балет, оперетту и мюзикл. Известный консерватизм жанра обнаружил на каком-то историческом этапе свои губительные последствия для его будущего. По иронии судьбы, именно в эти годы, когда театральная практика была особенно скудной и оперетта в стране была поставлена на грань выживания, появляются важные литературные издания по разным направлениям: воспоми-

нания или автобиографическая проза, теоретические труды и исторические исследования об отдельных театрах.

Оживило общий процесс и появление следующего поколения режиссуры музыкального театра, активно выступившего в 1970-х: В.Е. Воробьев, К.С. Стрежнев, В.О. Цюпа, Н.В. Печерская, Ю.А. Александров. А вслед за ними пришло поколение, которое лишь по касательной затронуло оперетту, поскольку основные усилия новых имен были и остаются сосредоточенными на опере и мюзикле: С.Ю. Цирюк, Д.В. Белов, К.А. Балакин, Н.В. Чусова, Г.Г. Исаакян, В.А. Бархатов. Их постановки оперетты крайне неравноценны и вызывают неоднозначную реакцию театральной общественности и специалистов.

Вместе с тем, Легар как автор на много лет вошел в репертуар всех наших видных артистов и вызвал к жизни их вдохновенные сценические работы: Татьяна Санина, Мария Викс, Николай Рубан, Татьяна Шмыга, Василий Алчевский; Евгения Белоусова, Наталья Цагина, Валентина Валента, Нина Энгель-Утина, Валентина Берилло, Вячеслав Тимошин, Альфред Шаргородский, Владимир Генин, Игорь Ереньков; Светлана Варгузова, Лилия Амарфий, Герард Васильев, Юрий Веденеев, Виктор Кривонос, Юрий Дрожняк; их коллеги в следующем поколении: Людмила Чайкина, Надежда Басаргина, Елена Зайцева, Жанна Жердер, многие другие.

Завершим настоящую статью надеждой на большее понимание театрами художественных ресурсов жанра оперетты и его бессменного лидера Франца Легара. Его российские рецензии на протяжении целого века отмечены активностью, настоящим сотворчеством и вполне сложившимися традициями. Сохранить лучшее в отечественной театральной истории и продолжить ее в современном историческом контексте – задача вполне достойная и посильная новому поколению интерпретаторов.

Примечания:

1. Панеш У.М., Сосновский В.Т. О значении традиций и новых подходах к изучению литературы XX века // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. 2012. Вып. 2. С. 83-86.
2. Нахабин В. Фраскита. Премьера в Харьковском театре Музкомедии // Красное знамя. Харьков, 1940. 17 ноября.
3. Продиктованы нам И.А. Риф в Екатеринбурге, 20.05.2010. Архив автора.
4. Запись беседы с режиссёром Г.В. Спектором. 29.03. 2000. Москва. Архив автора. Частично опубликовано: Колесников А.Г. Оперетта в Краснодаре: летопись творческого пути. Воспоминания. Библиография. М.: Театралис, 2005. 175 с.
5. Данные по репертуару из записей директора театра А.А. Исагуляна. Архив семьи Исагуляна. Дубликат: Гос. архив Краснодарского края. Личный фонд А.А. Исагуляна.
6. Генделева Ю. Музыкальный театр Карелии: Очерк истории. Петрозаводск, 2009. 61 с.
7. Архив Музыкального театра Карелии. [Без номера].
8. Местонахождение подлинника не известно. Цит. по: Белова Е. Из жизни Паганини: [«Паганини» в Сумском театре драмы и комедии] // Музыкальная жизнь. 1988. № 11.
9. Гайдабура В. Театр, захований в архівах. Київ: Мистецтво. 1998. С. 97-98. Перевод с укр. А.В. Сапелкиной. Эти факты известны из беседы с М.А. Пресич. Авторизованная запись 15 мая 1995. Киев.
10. Полностью рассказ В.А. Швеца (1926-2007) см.: Колесников А., Кириллов Ю. Солдат и король: [Об одном неизвестном факте биографии Франца Легара] // Трибуна. 2000. 14 июля. № 128.

References:

1. Panesh U.M., Sosnovsky V.T. On significance of traditions and new approaches to studying literature of the 20th century // The Bulletin of the Adyghe State University. Series «Philology and the Arts». 2012. No. 2.
2. Nakhabin V. «Frasquita». The premiere in Kharkov musical comedy theatre // Krasnoe znamya. 1940. November 17. No. 26(859).
3. Dictated to us by I.A. Rif in Ekaterinburg on the 20.05.2010. The author's archives.
4. The record of the conversation with G.V. Spektor, a film director. 29.03.2000. Moscow. The author's archives. Partially published in Kolesnikov A.G. Operetta in Krasnodar: the chronicle of creative work. Memoirs. Bibliography. M.: Teatralis. 2005. 175 pp.
5. Based on the repertoire noted by A. A. Isagulyan, theatre director. Isagulyan family's archives. The copy: Krasnodar Krai state archives; Isagulyan family's archives.
6. Gendeleva Yu. Karelia Musical Theatre: Essay of history. Petrozavodsk. 2009. 61 pp.
7. Archives of the Karelia Musical Theatre. [Not numbered].
8. The location of the original is unknown. Quoted on Belova E. The life of Paganini: [«Paganini» in Sumy drama theatre] // Musical life. 1988. No. 11.
9. Gaydabura V. Theatre concealed in archives. Kiev: Mistetstvo. 1998. P. 97-98. Translated from the Ukrainian by A.V. Sapelkina. The facts are taken from the conversation with M.A. Presich. The authorized notes. May 15, 1995. Kiev.
10. The full version of the story by Shvets see in: Kolesnikov A., Kirillov Yu. A Soldier and a King // Tribune. 2000. July 14. No. 128.