

Александр Колесников

Герр Легар, Вы создали оперетту нашей жизни...

Трудно поверить, что впервые на сцене Московской оперетты «Веселая вдова» Франца Легара появилась только в 1956 г., спустя 50 лет после мировой премьеры в Вене в *Theater an der Wien* (1905). Слава ее уже гремела по миру – Европа, США, Южная Америка, Япония, Цейлон (я ничего не путаю). Десятки тысяч исполнений, записи, несколько экранизаций, издания и переводы на языки всех стран, где есть театр.

Менее чем через год после Вены ее поставили в России, в Петербурге – в Пассаже и Зимнем «Буффe» (оба спектакля – в 1906, с разницей в неделю). После них сочинение по экспоненте накрыло Киев, Вильно, Ковно, Ростов, Новочеркасск, Кисловодск, Уфу и Челябинск, в общем, все места, куда простиралась вездесущая российская антреприза. В Москве, во временном творческом коллективе (еще не государственном) она шла в сезон 1922–23 гг. Оперетта стала помешательством в США и, казалось тогда, опасным трансграничным социальным явлением в Европе, ее распространение выходило из-под контроля и затрагивало не один музыкальный театр. «Веселая вдова» в XX в. открыла феномен вторжения театральной эстетики в социум, ибо влияла на стиль жизни, моду, рекламу, звукозапись, нотное и издательское дело, менеджмент, бизнес, торговлю, парфюмерное и товарное производство. На что угодно.

Но только не на Московскую оперетту. Правда, Григорий Ярон в 1940 г. репетировал (по старой пьесе) и хотел выпустить, но война не дала, отложили. Как оказалось, на полтора десятилетия. Торможение, видимо, связывалось с тем обстоятельством, что в военные годы Легара не рекомендовали ставить, он жил в Вене, активно шел в Третьем рейхе и пр.¹. Если и так, запрет был взломан сразу после войны самими театрами, и Легар возобновился у нас с новой силой («Веселая вдова», «Голубая мазурка», «Граф Люксембург», «Цыганская любовь», «Фраскита», «Наконец одни»). Обнаружилась острая необходимость актуальных либретто. Долго отсутствовала пьеса, которая, сохраняя венский оригинал, стилистически изымалась бы из антрепризного прошлого и приживалась в новых исторических реалиях СССР.

Новое завоевание российских подмостков началось с появлением либретто Владимира Массы и Михаила Червинского. Был ли им госзаказ или заказ конкретного театра, допустим, Московского или Ленинградского; когда он выполнялся, как они (не знавшие немецкого) работали – по подстрочнику венского оригинала, по старым ли, еще дореволюционным переводам (их было несколько) и т. д., – практически ничего об этом неизвестно. Спустя несколько десятилетий писательница Анна Масс, дочь Владимира Массы, в разговоре с автором этих строк не могла вспомнить ничего, связанного с рождением их пьесы². Ясно одно, драматурги выдали практически одновременно два невероятных хита: «Белую акацию» Исаака Дунаевского (1955, Московская оперетта) и «Веселую вдову» (1956, Ленинградский театр музыкальной комедии и Московская оперетта). Их текст и стал отправной точкой



И. Викулов – Дэниэл. «Веселая вдова». Московская оперетта.
Фото предоставлено Московским театром оперетты

возрождения оперетты Легара в России. Отныне она не мыслилась вне их стихов и диалогов, разошлась на цитаты, сформировала стандарты исполнения и восприятия, канонизировалась. В одночасье из ниоткуда явилась версия – будто всегда была. И это не удивительно.

Не салонная ни в коем случае, но интеллектуальная комедия, в которой точно считаны авторские намерения – сплавить сверкающее жизнелюбие и высокую, надмирную лирику. Две поэтические сферы, как и узнаваемые мелодические символы, крепко держали драматургию русской «Веселой вдовы», сохраняя родство с подлинником: «Иду к Максиму я» (куплеты героя, графа Данило, № 4) и «Как-то странно и неожиданно я смущен» (дуэт Ганны и Данило, № 10).

В конце прошлого сезона Московская оперетта вновь показала «Веселую вдову» – не имеющую ничего общего с ее легендой. Никакой привязки и к собственной традиции, постановке Владимира Канделаки (1956), прошедшей более 600 раз вплоть до 1970-х гг. Над оригинальной фабулой Виктора Леона (1858–1940) и Лео Штайна (1861–1921) драматург Константин Рубинский надстроил коллизию отношений двух американских кинозвезд с неурегулированным прошлым – Габриеллы Гловер и Дэниэла Даймонда. Волею интриги продюсера они после разлуки встречаются на студии «Арчи-филм» для съемок первой звуковой ленты и оказываются в ситуации выбора между тем, что у них было,

и тем, что будет. Решают вымарать (как из сценария) ненужные эпизоды личной биографии: «Сыграем старика Легара и разбежимся». Но, оказывается, на чистой технике «Веселую вдову» не сыграть. Вынужденно проживая на съемочной площадке историю легаровских Ганны Главари и графа Данило, они пересматривают прожитое порознь. Музыка договаривает то, чему они сопротивляются, и провоцирует сближение. И они позволяя-таки возобладать их некогда чистым чувствам и начать сначала. Сугубо внутренний план – поверх общего, суетного сюжета съемок – проведен в спектакле виртуозно и вполне примиряет нас с нынешней версией. В ней есть большая цель! Мы понимаем, ради чего академический театр, тем более, Московская оперетта с ее самодостаточным, всеподавляющим постановочным шиком, редко за кем идущая в поисках новизны, вдруг откликается на пересмотр собственного наследия. Хотя строго контролирует дозировки драматургического либерализма и режиссерского радикализма. Труппа не пускается во все тяжкие и не ведется на некие модные тренды, лишь бы встроиться в них и кому-то что-то в сообществе доказать. Здесь дали себе труд обжить изменившиеся предлагаемые обстоятельства и оправдать их поистине тотальным мастерством. Это впечатляет и само по себе и тем, как разработана основополагающая идея в реальном действии.

Любовь, бизнес, соблазн популярности – что ценнее? Удачно сняться и подтвердить звездное положение в Голливуде или все пустить к черту и вернуть любовь? А что это такое – любовь? *What is it?* Слово где-то встречалось... В нынешних куплетах героя есть символическая строфа, соединяющая узнаваемую цитату (выделено полужирным) и неожиданный бросок в настоящее: «Зато – **весёлый круг друзей, / Где пламенеет в жилах кровь, / Где люди проще и добрей, / И что-то дальше...** про любовь». Наш «старый» Данило из середины XX в. верил в бескорыстную любовь, знал, где она еще жива – нужно бежать из светского салона в парижский ресторан «Максим». Нынешний – молодой Дэниэл находится на следующем историческом витке и вспоминает это слово как словарное или как реплику из киносценария, который ему предстоит играть.

Здесь пьеса Константина Рубинского и замысел режиссера-постановщика Алексея Франдетти не то чтобы пренебрегают центральным концептом «Веселой вдовы», но обозначают «дистанцию огромного размера» между временем создания оперетты (1905) и временем ее экранизации в Голливуде. Оно точно обозначено: на грани перехода от

немного кино к звуковому, 1927–1929 г. Смена художественного языка, точнее его обретение посредством технического рывка, столь значима в цивилизационном развитии человечества, что оставляет в прошлом даже базисные некогда смыслы, на которых мир стоит: любовь, дружба, верность, честь, достоинство. Культурный прогресс их обесценивает и заменяет новыми отношениями – в жизни и кинопавильоне. Хор в первой сцене на посольском приеме поет, приветствуя посла, барона Мирко Зету (№ 1): «Звучат, звучат без остановки / Мазурка, вальс, бурре, гавот! / Привет, парижская тусовка! / Чудный праздник всех нас ждёт!». И сбитый с толку режиссер Пол Богданович (Леонид Бахталин) останавливает мотор – что вы поете, откуда «тусовка», этого слова не может быть в сценарии, действие происходит в Париже во времена, когда не было такого неологизма. Не было – стало, мы в Америке, – говорят ему. Похожий сбой старой программы повторится во втором действии и также сорвет дубль. Обновление лексики и интонирования старой оперетты возникает не как чей-то злой умысел, это важно отметить. Оно врывается в ход действия как нечто безличное. Время и обстоятельства преобразуют классическое сочинение, естественно входят в его ткань, приращивают к нему иные смыслы, нравится нам это или нет. Вот следующий авторский шаг, который нами принимается как условие игры с сюжетом, а шире – с мифом «Веселой вдовы».

Вместе с пьесой, однако, сменилась актерская задача – теперь надо играть две пьесы параллельно: старую, проверенную, захватывая хотя бы пунктирно опознавательные вехи венского оригинала об охоте за 20-миллионным состоянием вдовы банкира Ганны Главари, а также проводить в реальном действии перипетии текущей голливудской интриги. Она в том, чтобы удержать парочку на съёмочной площадке, оживив их любовное прошлое, и доснять фильм. А лучше постараться удержать в компании и после фильма, чтобы не перебежали в конкурирующую «Лео филмс» (продюсер и режиссер оттуда зачастили на студию, ждут провала). Спектакль, таким образом, двоится, то разворачивая первый голливудский план в динамичной смене ситуаций и суете производства, то отсылая в традицию через цитаты. И мы слышим с детства знакомые реплики из старой пьесы: «Иду к “Максиму я”» и др. Думается, автор пьесы и режиссер намеренно оставляют, не редактируют их. Это бы не составило труда – переписать близко к тексту, своими словами зарифмовать. Так поступают злостные драмоделы-либреттисты,



А. Золотова – Габриэлла. «Веселая вдова». Московская оперетта.
Фото предоставлено Московским театром оперетты

десятилетиями паразитируя на классике и выдавая за свое то, что уже сделали до них мастера. Рубинский и Франдетти интеллектуалы, их решение не в отрицании очевидных ценностей ушедшей культуры, скорее, во включении их в свои инновационные решения.

Это лишь затрудняет сценическую задачу. Расширяется действенный план, становится более разветвленным, любовная история получает напряженный контекст: перипетии съемок, ревность, конкуренция, бракоразводные процессы, адюльтеры, опасное явление главаря мафиозного клана Дона Брандоле. При этом персонажи наделяются функциями «двойного назначения», особенно зримо это представлено в обеих парах солистов – Габриэллы и Дэниэла, Валенсии Зепп и Росса Кэмила. Согласовать все это в непрерывном потоке, расставить по местам всё и вся, не поступившись логикой и ничего не пробросив, – архисложно. Режиссер Алексей Франдетти выступает здесь настоящим мастером большой многоактной формы. Его многонаселенный спектакль сродни хоровому действу. Группы первых солистов, вторых, эпизодические персонажи, хор, миманс, дифференцированные группы балета, – все это множество живет, перемещается, гудит как улей. В нем каждый знает свое назначение – осветители, гримеры, костюмеры, монтировщики... Все от мала до велика, работающие на создание великой иллюзии.



«Веселая вдова». Московская оперетта. Сцена из спектакля.
Фото предоставлено Московским театром оперетты

Мало того, спектакль, почти избыточно накаченный действенной активностью, который, казалось, уже не вмещает в себя ничего более, вдруг открывает потайную ячейку, еще один важнейший план – эту самую «великую иллюзию». Она воспроизводится в черно-белой съемке, стилистике немого кино с титрами и проигрывает внесценические события, случившиеся ранее. В трехминутном киноэпизоде дана предыстория героев: бедные, но влюбленные друга в друга уроженцы Балкан, цирковые артисты расстаются из-за приглашения парня в Голливуд; он делает там карьеру; она едет туда же, но позже и делает головокружительную карьеру через брак с киномагнатом; тот умирает, она богата, знаменита и одинока. Он известен, но депрессивен и привержен алкоголю. Это случай повествовательного, документального включения в настоящее.

И есть иной вариант использования того же приема. Бег основного действия притормаживается, как бы отодвигается, и на притемненном просцениуме возникает кинозал. В нем сидят трое и замороженно смотрят на воображаемый экран – сам Дэниэл, режиссер Росс Кэмил (то есть Камилл де Росильон) и незнакомый до поры парнишка-осветитель. Кажется, его зовут Стив. По дальним планам справа и слева возникают гигантские портреты кинозвезд ранней поры Голливуда, лица с обложек, крупные планы, державшие в напряжении залы мира.

Трое не отрываются от экрана, с коробкой попкорна пытаются постичь загадку этих лиц. Что в их чертах, набриолиненных мужских прическах и женских укладках, гламурном гриме, манящих взглядах... Вступает оркестр, и звучит нечто ранее неслыханное в контексте «Веселой вдовы». А именно: песня Паганини «Да, в любви законов нет» (№ 9, перевод Е. Геркена) из оперетты Легара «Паганини» (1925). Мы можем смело назвать ее поздней философской лирикой композитора. В своих берлинских вещах 1920-х гг. он переосмысляет отношение к жанру неовенской оперетты, классиком которой давно стал, и отчетливо движется в сторону музыкальной драмы. И этот центральный номер стал закрепленной формой авторского и исполнительского высказывания – так называемая «тауберлид», по имени знаменитого тенора Рихарда Таубера. В данном спектакле песня изымается из контекста «Паганини» и наделяется иной семантикой – интимная лирика дьявольского скрипача теперь выражает интимное же притяжение к великой иллюзии кино. Каждый сидящий перед мерцающим экраном начинает петь по кусочку эту музыку, вступая один за другим. А объединяющее их чувство итожит герой – Дэниэл. И, как когда-то Паганини, на высокой ноте они венчают коллективное мечтание о чем-то несбыточном, притягательном, вечно ускользающем. Сознательно или интуитивно, мы не знаем, но авторы спектакля и артисты попадают в центральный концепт творчества Франца Легара. Он с молодости и до старости понимал сценическое выражение любовного чувства как *проходящий миг счастья*. Это мечтательное состояние зафиксировано во всех мужских партиях его театра: Данило («Веселая вдова»), Рене («Граф Люксембург»), Сандор («Цыганская любовь»), Ставрос («Княжеское дитя»), Паганини («Паганини»), Гёте («Фридерика»), Су Хонг («Страна улыбок»), Октавио («Джудитта»).

Два тенора и баритон подводят нас игрой и пением именно к этому верному состоянию. Сюжетной необходимости в эпизоде нет, можно без него. Но логика есть – изъять самих себя из голливудского нарратива, суетного и продажного, и поверх него обнаружить в себе нечто настоящее. Ирония в том, что за настоящее они принимают не жизнь, а именно иллюзию, и так чувствительно, так лично реагируют на экранные образы. Спектакль здесь обретает метасюжет и задевает зал неожиданной, неагрессивной зрелищностью. Точно найдена и визуализирована внутренняя правда – овации притихшего было зала накрывают последние мгновения погружения в иллюзию, и все возвращается в реальность. Надо идти завершать «продакшн».

Поворот сюжета нынешней «Веселой вдовы» обоснован исторически. Ее начали экранизировать в начале XX в. Первой была Шведская кинокомпания *Nordisk* (1907), далее – *Pathe-Freres-Film* (1908), снявшие немые короткометражки. В США *Edison-Kinetoscop-Film* выпустил ленту «Веселая вдова – Безумие вальса» (1908). На *Deutsche Bioscop Film* вышел звуко-видовой фильм со сценами из оперетты (1909). Немые ленты произвели французские студии *Gaumont* (1911) и *Éclair-Film* (1913). Связи Легара с кино продолжились в 1920-е гг. в Европе и в США: «Веселая вдова» (1925, США, *Metro-Goldwyn-Mayer*, реж. Эрих Штрогейм); «Граф Люксембург» (1926, копродукция нескольких немецких студий); «Решетник» (1927, Австрия), «Княжеское дитя» (*Hegewald-Film*) и «Паганини» (оба – 1927), «Царевич» (1928) (все – немые фильмы). Венский композитор из уютного «старого света» на деле оказывался в первых рядах технического прогресса в области звукозаписи и нарождавшегося киноискусства. В 1926 г. – радиотрансляция из Берлина первой оперетты, ею стала его «Фраскита»; миллионы пластинок, напетых на разных языках; создание им оригинальной музыки для кино; с приходом звука – новая волна экранизаций, почти ежегодных.

То есть авторы спектакля следуют правде истории, и мы не возражаем против возникающих смысловых параллелей и уходов оперетты в мир кино. В другом моменте действия этот аспект замысла «выстреливает» с наибольшей силой: сам композитор из Вены звонит на студию, обеспокоенный проволочкой с выходом ленты. Трубку выхватывает Дэниэл, находящийся, как и все остальные, на грани нервного срыва из-за внутренней борьбы и все более запутывающихся обстоятельств их с Габриэлой притяжения-отталкивания. И кричит: «Легар, Вы написали оперетту моей жизни!», имея в виду лирический подтекст музыки, властвующий безраздельно. Он накрывает их всех, стремящихся примирить чистый прагматизм контракта с необходимостью проживать лично и по-настоящему духовную суть сочинения, погружаться в него. Имея в виду самую невозможность освободиться от ее магии, власти над душой человека, еще не разучившегося чувствовать. Здесь сблизаются два мифа – Легар и кино.

Хозяин и организатор магии – музыкальный руководитель спектакля Константин Хватынец. Его оркестр – чудо как хорош, сложен и многокрасочен во всех группах и голосах. И, как ни странно, трактовка им партитуры спокойна и величественна. В накаленной, часто взвинченной атмосфере спектакля он вовсе не догоняет и не обслуживает



«Веселая вдова». Московская оперетта. Сцена из спектакля.
Фото предоставлено Московским театром оперетты

сценический нарратив, но сохраняет автономность, несуетную правду и вечность музыки. Оркестр и его дирижер в первую очередь с Легаром разговаривают. Исследуют заново оригинал – его мелодизм и драматургию, композицию и стилистику, кантилену и речитатив. Словом, «Веселую вдову» как большую и актуальную оркестровую форму и вокальную литературу. Рождается ощущение укрупнения музыкальной части, так она развернута вширь и ввысь. Спектакль начинается с увертюры 1940 г., написанной Легаром по заказу Венского филармонического оркестра к своему 70-летию и исполненной им под руководством автора на его юбилейном вечере. Восьмиминутная увертюра построена как попури на известные мелодии и все же самостоятельна и увлекательна – это оглядка на прошлый опыт с некоторым переинтонированием материала, в чем-то усиленным звучанием тех или иных тем. Увертюра никогда не игралась в советско-российских постановках, мало кто о ней вообще знал. И вот партитура отыскалась в Санкт-Петербурге, привезена оттуда дирижером Арифом Дадашевым и благополучно исполнена. Продолжительность звучания позволила не только оценить мастерство оркестра Константина Хватынца, но еще и поставить под эту музыку нечто вроде пролога к событиям: монтировщики и осветители готовят площадку; въезжают декорации, приносится реквизит, направляются свет и рельсы для камеры; костюмеры и гримеры занимаются



О. Белохвостова – Валенсия, А. Бабик – Кэмил. «Веселая вдова».
Московская оперетта. Фото предоставлено Московским театром оперетты

артистами, – все в движении, в предощущении и ожидании появления звезды. Музыка же последовательно разворачивает и варьирует темы, меняет настроение – она играет красками и гранями, счастливой гениальностью молодого, еще неизвестного автора – энергичного венского капельмейстера, влюбленного в жизнь, столичные театры и в огнекудрую незнакомку.

В спектакле все кажется музыкальным и драматургичным. Даже массивные, серые из гофрированного железа боковые кулисы и лестничные марши. Но художник-постановщик Максим Обрезков только начинает с этого, казалось бы, минус-приема. Его декорация приходит в неостановимое движение – кинопавильон постоянно перемонтируют, открывается его разное назначение, от чисто функционального до образно-символического. Природа иллюзии – будто говорят постановщики – многослойна, привлекательная «картинка» имеет технологическую изнанку. Характерен эпизод знаменитого дуэта о глупом рыцаре, где Ганна и Данило пикируются на галантную тему – вооруженный всадник готов к завоеванию прекрасной дамы. На дальний план сцены действительно въезжает разодетая для скачек пара на больших бутафорских лошадях; гарцуют друг перед другом, перестраиваются, иногда животные не слушаются ездоков, норовят скакать по-своему. А когда эпизод снят, монтировщики его разбирают – и открывается техника:

лошадки ходят на колесных фермах, кусты и деревья трясут присевшие внизу люди, создавая движение проплывающего пейзажа.

Сильно решен и кульминационный номер второго акта – «Павильон». В этом месте партитуры звучат самые чувственные ее страницы – у Легара молодой аристократ Камилл де Росильон, ухаживающий за женой посла баронессой Валентиной Зета, увлекает ее в романтическую парковую беседку. Тенор на предельных верхних нотах молит о любви – открытое, ничем не маскируемое, абсолютное признание. Сопрано, певшая в их первом дуэте о том, что она респектабельная женщина, не в силах сопротивляться. И мы слышим вдохновенное композиторское послание о свободной любви, все те же лирические разливы... Как и положено. А видим нечто совсем невероятное. На знакомые, опять-таки с детства, слова («Вот, там уютный павильон, скрыт от глаз в тиши со всех сторон...») раздвигаются железные стены, открывая выгородку декораций, явно приготовленных для съемок адюльтера. Кэмил (заместивший в новом либретто Русильона) продолжает: «Он, этот кинопавильон, / Как нарочно сотворён / Для нас! Чтобы мы внутри / Сняли сцену любви!». Вот вам ваш павильон, на месте, словно говорят авторы новой версии. Будете спорить? Все по тексту, по пьесе – но перетолкованной иронически. Хотя на слух – все как было. Сценография участвует в подмене, в обмане зрения, его наглядно реализует и утверждает.

Логике обновления восприятия старой оперетты подчинены костюмы Виктории Севрюковой. В первом акте все одеты преимущественно в черно-белое, во втором – в бело-черное, в финале, на съемках сцен у «Максима» – бело-красное, взрывающее строгость посольского приема и окунающего всех в веселье ресторана с канканирующими девицами. Общий стиль – графическая стилизация с отсылкой в опереточную роскошь, но прошедшую сквозь фильтры инновационности.

Динамизм зрелища в большой мере обеспечивает балет. Хореография Ирины Кашубы дифференцирована в разных группах персонажей, но ее общая лексическая направленность – современная пластика, элементы «контемпорари» (особенно в причудливых движениях рук). В танец вовлечены солисты, хор, статисты на съемках, гости на приеме у актрисы, кордебалет ее сопровождения в сцене «Вилья» (или «Фея»); конечно, гризетки парижского «Максима» и девушки из родственного американского заведения, живущие по законам жанра в реальности за пределами киностудии. Плотная танцевальная «застройка» скрепляется общей ритмикой спектакля, ей подчинено все, что выходит или

выкатывается из кулис на сцену и начинает движение (во всяком случае должно быть подчинено).

Актерский ансамбль «Веселой вдовы» с доверием отнесся к пьесе, острому режиссерскому рисунку и вполне справляется с возникшей многозадачностью. Исполнители двух первых пар – люди нового поколения, и потому в их игре нет ничего от исполнительских традиций московской сцены 1950–80-х гг. Они не видели, разумеется, постановку Канделаки; некоторые участвовали в предшествующей постановке И. Барабашева (1997), шедшей здесь до недавнего времени (не лучший пример для подражания из-за грубых искажений партитуры Легара). Можно сказать проще – они играют почти с чистого листа, произвольно обнуляя опыт предшественников, то, чему не были свидетелями. Это ни хорошо ни плохо – важно, что они сами лично привносят в трактовку легендарного сочинения.

Обе исполнительницы Габриэллы Анна Золотова и Ольга Козлова играют пока первый план роли, уверено чувствуя себя в вокале и в ситуациях, как мы уже говорили, значительно усложненных. Их существование отвечает задачам режиссуры и драматургии, и было бы с нашей стороны несправедливо предъявлять им еще и реализацию сверхзадачи подлинника. Понятно, что «Веселая вдова» как художественный феномен неизмеримо сложнее и стереоскопичней. Ее смыслы общечеловечны и связаны с проблемами свободы чувствования и свободы выбора. Артистки же играют очень старательно и очень конкретно, видимо, технические аспекты протяженной роли отнимают силы. Их музыкальные номера в данной версии крепко привязаны к физическому действию – в пении они постоянно о чем-то повествуют, отыгрывают ситуацию, танцуют, гарцуют, нагружены массой обязательных для продвижения сюжета манипуляций, самопрезентаций, отыгрышей. Прямое общение с Легаром сильно затруднено. Им остановиться некогда. Но если это все же случается, мы доверчиво следуем за ними, легко «ведемся» на их мастерство, которое в музыкальном театре способно примирить с чем угодно. Скажем, «Песня о фее» своим чистым строем отрывает на короткий миг героиню и всех ее гостей от мирских забот и прозаических мыслей и тем возвышает. Автор этих строк даже после трехкратного просмотра не уловил, о чем там теперь поется. «Что-то про любовь...»... Да и не очень стремился. Старый текст довлеет над сознанием. А пение Золотовой и Козловой примиряет с отсутствием определенной мысли. Высокие же ноты Козловой просто сражают.



О. Козлова – Габриэлла. «Веселая вдова». Московская оперетта.
Фото предоставлено Московским театром оперетты

С героями Максима Катырева, Ивана Викулова и Павла Иванова (Дэниэл Даймонд) примерно та же ситуация – будучи включенными в реальное действие и проводя его каждый в выбранном характерном рисунке, они в силу своего опыта, неотразимого обаяния и вокальной убедительности растворяются в партитуре Франдетти. Нам бы хотелось, чтобы они растворялись больше в партитуре Легара. Хотя и у них есть моменты выхода в метапространство музыки и ее высших смыслов. Это уже описанный эпизод в кинозале – иллюзион. А также их баллада в конце второго действия, здорово написанная (то есть переписанная) Рубинским и решенная Франдетти. Это момент разрыва, вроде бы окончательного, с Габриэлкой, к тому же публичного. Он поет в назидание общественности, жадной до острых ощущений, личную историю – бедного парня, циркача, который шел по канату, ведомый взглядом любимой, и это крепко держало его в воздухе. Но случилось то, что случилось, и они расстались, и он потерял страховку: «Как трудно идти по канату! / И для кого мне идти?». Дэниэл поет на возвышении, повторяя, как он шел под куполом; десятки глаз воззрились на него снизу, создается эффект циркового трюка. В какой-то момент он даже оступает, как бывает на представлении, и притихший цирк вскрикивает от страха. Здорово. Трогательно. Талантливо. Здесь новый текст знаменует не отрыв от первоисточника,

а прорыв за привычные границы смысла, его усиливающий до настоящего душевного резонанса.

Каждый из трех премьеров, уверенно совладав с безумным ритмом затратной роли, дает ее индивидуальный абрис. Максим Катырев – именно состоявшаяся звезда Голливуда, попавший в новую переделку. Для Ивана Викулова значим человеческий аспект истории, для Павла Иванова – почти юношеская пылкость реакций, заставших врасплох.

Кардинальные изменения коснулись второй пары – Валентины и Камилла, наделенных композитором музыкой не менее прекрасной и глубокой, что говорит об особой их роли в сюжете. Они не столько альтернатива главным героям, свободным людям, желающим свободно любить друг друга, сколько обязательный для венского социума начала XX в. вариант скрытых отношений. Валентина, жена посла, отмечает предосудительную связь с Камиллом. Поначалу. Но в ней побеждает чувство, которое, однако нельзя открыть. В этом их отличие от Ганны и Данило, чьи отношения развиваются под коллективным взглядом большого света. В нынешнем варианте Валенсия Зепп, жена продюсера студии, и Росс Кэмил, режиссер из конкурирующей студии, совершенно сознательно и откровенно идут на сближение, не ощущая никакой внутренней борьбы и моральных обязательств, лишь бы это было спрятано от глаз и фотовспышек. На протяжении долгого спектакля артисты Ольга Белохвостова и Александр Бабик ведут свою линию, прочно удерживая интерес к себе. В этом контексте их лирика претерпела существенные изменения, оба их дуэта поставлены на активном физическом действии. Первый (№ 2 по клавиру) поется на фотосессии, так это теперь называется. Он щелкает затвором аппарата; картинка, фиксирующая позы изощренной в рекламе артистки, тут же проецируется на все зеркало задника сцены. Второй (№ 5, о семейном уюте) поставлен на теннисную игру – подача, удар, прием, ответный удар идут на музыкальные акценты. Хорошо, что этот дуэт у них не отняли, как правило, его передают главной паре. Повторим, лирическая красота этой музыки тут исчезает совершенно. Хотя артисты делают все, чтобы она прозвучала. Они, как и все в этом спектакле, активно интегрированы в авантюрно-приключенческий нарратив. Они образовали восхитительную пару, живую, даже привлекательную, несмотря на цинизм их поступков. Думается, дело в содержательности их сценической жизни и растущем буквально на глазах мастерстве: у Белохвостовой – от дебют-

ной Золушки, у Бабушка – от Иштвана («Марица») и Купидона («Орфей в аду»). Обаятельны и выразительны в этих ролях также Юлия Гончарова и Николай Семенов.

В массе персонажей, вплетенных в магистральный сюжет, двое развивают относительно самостоятельную линию: продюсер Арчибалд Зепп и глава мафии Дон Брандоле. Производство иллюзий затратно. Источники вдохновения зависят от источников финансирования. Деньги идут в кино, там хорошо отмываются. В этой паре выражена амбивалентность иллюзий и преступления. Ряд с ними связанных комических положений не мешает оценить, «из какого сора» рождаются захватывающие кинообразы иллюзиона. Михаил Беспалов смешал в характере Зеппа эти стороны жизни. Он – продюсер, и этим все сказано. «Фабрика грез» – это именно фабрика, бесперебойное производство. Любой фильм – марафон. Продюсер тоже идет по канату – каждый шаг может стать последним. Спортивная подготовка не помешает. У Юрия Веденеева Дон Брандоле диковинный тип, странным образом привязанный к артистическому миру, он говорит степенно и чуть церемонно, носит парик, шубу, курит сигару, – вполне кинообраз. У Александра Голубева все проще и страшнее – короткий жест, кивок телохранителям может привести к реальному разрушению, взлому павильона (там укрылась сладкая парочка), к кровавой разборке. Он привык все решать тут же, на месте.

В двух этих образах приоткрывается еще один надсюжетный план спектакля – парадоксальная близость высокого и низкого. Премьерные показы говорят о том, что он должен еще вырасти из внешней динамики – к большей содержательности. Как бы преодолевая собственную виртуозность ради высших общечеловеческих смыслов. Мы бы не предъявляли подобных требований чему-то другому или другим. Но театр здесь высоко взлетел. Подобрались к сути мифа «Веселой вдовы», как он понимается сегодня повсеместно в крупных оперных театрах Европы и Америки и переосмысливается там видными режиссерами и дирижерами.

Развитая режиссерская техника (а у Алексея Франдетти даже переразвитая), позволяющая играть с пьесой, перебрасывать ее во времени, вживлять в нее любые смыслы, впрямую к ней не относящиеся и проч., породила иллюзию, что актуализация заменит суть, трюк – драму, режиссер – автора. Не заменит. Все придется доказать, прожить и перечувствовать заново в реальности сцены. В отношении «Веселой вдовы» точно.

Появившись в 1905 г. и попав в напряженный контекст эстетических исканий модерна, даже глобальной ломки художественных и общественных ценностей, оперетта уже тогда была услышана и воспринята как нечто большее, как сверхсочинение. Сегодня бы сказали «знаковое». Писатель Феликс Зальтен (автор «Бемби»), один из активистов нового искусства и литературы, оставил о ней, быть может, самые емкие и исчерпывающие суждения: «Наша мелодия – о, она звучит в “Веселой вдове”... все, что сегодня носится в воздухе и наполняет его неким звуковым фоном, – все, что мы читаем, пишем, думаем, говорим, и все то новое, современное, во что мы облакаем наши ощущения, – все это звучит в данной оперетте. Пусть это еще нельзя назвать чем-то безупречным, совершенным, но и того, что есть, вполне достаточно, чтобы нас очаровывать, потому что это *наша* мелодия. Совсем не обязательно, чтобы Легар действительно читал то, что мы пишем, или следил за тем, о чем мы думаем, – он уловил звучание времени, уловил это звучание неосознанно... В этой музыке не так уж много венского. Легар – мастер не столько венский, сколько – вообще – современный; творчество его определяется не столько местом, сколько временем. Он – из нашего 1906 года, из сегодняшнего дня, он задает ритм нашим шагам»³.

О шагах. Короткое мгновение описываемой работы – квинтет второго акта, у павильона, из которого успешно ускользнула Валенсия, ее репутация спасена, и ее заменила Габриэлла. Разоблачение провалилось. Идет сбивчивое осмысление произошедшего – все на ту же музыку любовного призыва Кэмила Росса. Томление охватывает обе пары героев и обманутого Зеппа. Тема становится общей, каждый усиливает ее разным настроением – озабоченностью, удивлением, страхом. В какой-то момент, после первого оцепенения они вдруг поддаются неясному внутреннему импульсу и бессознательно начинают выписывать как лунатики некие зигзаги по сцене – не они идут, а их что-то ведет. *Это – логика музыкального развития.* Пример абсолютно точного следования физического действия за настроением и чувством автора.

Премьерные показы породили внутреннюю и внешнюю оппозицию. Это заставило оперативно что-то пересмотреть и отказаться от излишеств, на пользу постановке. Только бы Московская оперетта не испугалась своего же собственного новаторства, так редко ее посещающего! Когда-то русский поэт Михаил Кузмин после премьеры легаровского «Звездочета» в Петербургской музкомедии (в постановке Николая Евреинова и костюмах Елизаветы Якуниной) написал: «музыкальная

комедия шагнула левее, чем, может быть, этого хотела» (1921)⁴. Имелась в виду попытка ввести консервативный жанр в контекст нарождающегося искусства режиссуры, она начинала осознавать свои права на автора и над автором.

Прошло сто лет – мы все о том же. Театр развивается, но и как бы стоит на месте. Данный жест режиссера в Московской оперетте – диаметрально в сторону от традиции, к счастью, лишен истощного новаторства и стремления к эпатажу, столь распространенных в среде творцов. Все осознанно и системно. Герои обретают любовь, дуэт о снах (он звучит в финале) им в этом помогает; капризная звезда прекращает съемку, решает начать заново карьеру – откроет собственное кинопроизводство и запустит сценарий этого безвестного парня, Стива... Только фамилия у него окажется – Спилберг. И зал взрывается от хохота и понимания – как, однако, у них на студии все склеивается. Крах чего-то одного оборачивается новым решением в пользу другого. Конкурирующие продюсеры, потерявшие «звезду», нервно курят и повторяют: «Ужас, ужас, все катится к черту, выходит из-под контроля». И вдруг само слово наталкивает на открытие – будем снимать фильм ужасов! А «звездой» ленты станет любимая племянница главы мафии Ифигения Брандоли! Зал опять взрывается от хохота и понимания – как ловко все смонтировалось в этом сумасшедшем доме.

Примем и мы данную акцию как эволюционное звено русской легариады. А дальше посмотрим.

¹ Нам об этом рассказывала музыкальный критик и завлит Ленинградского театра музыкальной комедии А.Р. Владимирская.

² Когда писались оперетты, в доме было шумно [интервью А.В. Масс А.Г. Колесникову] // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2019. № 1–2. С. 423–424.

³ Цит. по: *Schneiderreit Otto*. Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten. Lied der Zeit. Musikverlag. Berlin (Ost), 1984. S. 107–108.

⁴ *Кузмин М.* «Звездочёт»: [Музыкальная комедия] // *Жизнь искусства*. Л.: 1921. № 648. 22 нояб. С. 1.