

ОПЕРЕТТА ВО ВЛАДИВОСТОКЕ (1886—1917)



**Светлана
Алексеевна
ШАВАНДА,**
старший препода-
ватель Дальневос-
точного государст-
венного института
искусств



**Александр
Романович
ШАВАНДА,**
доцент Дальневосточ-
ного государственного
института искусств

Первые шаги опереточного искусства на русской сцене относятся к 60-м годам XIX столетия, и почвой для внедрения оперетты в русский драматический театр был водевиль, который претерпел значительную эволюцию.

Постепенно деформируясь и теряя свою составную часть — куплет, он все больше уходил к форме легкой бытовой комедии и жанровым сценкам, пользуясь популярностью у зрителя русского театра, а навыки актеров, прошедших в этом жанре хорошую школу актерского мастерства, облегчали в дальнейшем самоутверждению оперетты на сцене драматического театра в крупных городах России и в провинции.

Тяготение к развлекательному зрелищу всегда было характерно для русского народа; хорошо зная об этом, различные антрепризы Москвы, Петербурга и окраин России поставили на свою службу опереточный театр, «встали на путь спешной перестройки»¹.

Появление театра оперетты в русской провинции связано с опереттой на императорской сцене Александринского и Михайловского театров драмы, где она была лишь временным явлением (60—70-е годы XIX в.). Что же касается продвижения жанра на периферию, то оно относится к 80-м годам XIX столетия и было настолько стремительным, что буквально захлестнуло провинциальные драматические театры, поглощая репертуар драмы.

Различные «Товарищества», труппы, опереточные театры, специально организованные для гастролей по Дальнему Востоку, обычно вели кочевой образ жизни, их составы формировались на один сезон и не носили постоян-

ного характера. Встречаясь в различных комбинациях с разными антрепризами, провинциальные опереточные премьеры и рядовые артисты вместе со своим гардеробом вносили в спектакли и свой багаж традиционно сделанных ролей в новые для себя опереточные спектакли.

Причины наступления оперетты на драму и вытеснение последней с подмостков сцены объясняются бедностью господствовавшего до нее репертуара драматического театра. Каскадные трюки, красочные описания неожиданных ситуаций на сцене производили сильное впечатление на зрителя².

Однако не все так гладко происходило на самом деле с театром оперетты в ее «борьбе» с драмой. Внедрение оперетты на далекой окраине оказалось более сложным, чем в столицах России, ибо провинция, не зная государственных театров, была лишена экономической базы и вся театральная жизнь строилась на началах частного предпринимательства.

Как правило, антрепренеры в большинстве случаев — бывшие актеры или, реже, мелкие дельцы, далекие от искусства, пытались укрепиться на сомнительном поприще театрального предпринимательства, опирались либо на городские субсидии, либо на перспективы хороших сборов от спектаклей.

Далекая восточная окраина в силу объективных причин не сохранила в истории Дальнего Востока солидных театральных предприятий, зданий, специально построенных под театр и антрепризу оперетты, зарекомендовавших себя качеством трупп и солидным репертуаром. Лишь немногие антрепренеры (Е. Долин, Н. Петипа, Н. Северский и др.) собирали вокруг себя лучшие творческие силы, создавали в провинции центры музыкально-театральной культуры.

Первые упоминания об оперетте на Дальнем Востоке относятся к 80-м годам XIX столетия, и они неразрывно связаны с жанром драматического искусства, главным видом культурного досуга и развлечения узкого круга людей, в основном интеллигенции и военных.

По мере роста Владивостока, строительства гражданских и военных объектов, увеличения численности населения города в основном за счет переселенцев из Сибири и ряда областей Украины, все заметнее стал интерес жителей к различным музыкальным и театральным жанрам искусства. Вначале это были любительские концерты в домашнем кругу, в которых принимали участие офицеры флота, члены их семей, затем число участников возросло за счет любителей музыки.

С возникновением в 1883 г. музыкального кружка связано появление во Владивостоке на семейных вечерах нового для далекой окраины жанра — оперетты, представленной пока лишь только арией и дуэтом. С 1886 г. благодаря любителям этого жанра появились первые попытки постановок оперетт, а через три года она становится официальным жанром профессионального театра.

Повышенный интерес к оперетте со стороны жителей города приводит почти к полному забвению драмы, бойкоту ее спектаклей, и первым, кто уловил этот важный момент, был профессиональный театр драмы г. Благовещенска, гастролировавший с мая по сентябрь 1889 г. во Владивостоке. Коллектив этого театра оказал заметное влияние на театральную и музыкальную жизнь города. Он не испугался многих организационных и финансовых трудностей, решившись в полном составе (спектакли шли под аккомпанемент фортепьяно) приехать во Владивосток и предстать перед зрителем в несвойственном для себя амплу — оперетте.

И в последующие годы театр Благовещенска был единственным театром, гастроли которого фактически определяли в целом музыкально-театральную культуру Владивостока.

Судьба оперетты на далекой окраине повторяла шаги опереточного театра Москвы и Петербурга конца XIX столетия и особенно — после 1905 г. В это время оперетта перешла в руки спекулятивных дельцов, трактирщиков, заменивших «патриархальную» антрепризу. Это произошло около 1912—1913 гг. Прибрав оперетту к своим рукам, трактирщики «связали» ее с рестораном, сделали придатком кухни. Причины: нерентабельность оперетты в залах с ограниченным количеством зрителей, высокие гонорары опереточных премьеров, в результате чего убытки возмещались ресторанной торговлей.

Подобное положение опереточного театра было предметом критики со стороны прессы, которая считала, что творческая деградация жанра оперетты лежит, кроме того, и в специфических внехудожественных запросах аудитории, которые особенно были характерны после событий первой русской революции, а на Дальнем Востоке — после поражения России в войне с Японией.

Так уж сложилось, что история театра оперетты на далекой окраине явилась копией того пути, который она прошла в центре России: это не всегда справедливое отношение к жанру оперетты, глубокий разрыв между ею и остальными звеньями театра — в том числе и оперного; крайне низкая культура переводной драматургии, сценического исполнительства; разложение актеров из-за мещанства купечества, офицеров, целенаправленная ставка режиссуры и актеров на удовлетворение низменных инстинктов зрителя.

После смуты 1905 г. театр оперетты вместе с фарсом работает на потребу своей аудитории, которая жаждала на время уйти от политики, общественной жизни, насладиться «дикими клубными оргиями современной свистопляски»³.

Таково было реальное положение оперетты на Дальнем Востоке. Многие из того, что, действительно, оперетте пришлось пережить, отставив свое право на существование, осталось в неведении для общественности Владивостока и любителей оперетты. При всех негативных сторонах, проявляемых опереттой в городе, отношение к ней (в отличие от центра России) оставалось более доброжелательным и терпимым; она была самым желанным и любимым жанром у жителей Владивостока. Зрителя совершенно не интересовали различные «проделки» режиссера с опереттой, от которых она все более и более фальсифицировалась. Ему по существу преподносился не спектакль, а «цветник нарядных полуобнаженных женщин, имеющих возможность блеснуть туалетами, бриллиантами, подчеркнутым декольте»⁴.

Невысокий уровень опереточных спектаклей легко скрывался с помощью ярких костюмов из бархата, шелка, плюша, появлением на сцене лошадей, собак, карнавалов с многочисленными флагами. Невиданная роскошь в декоративном отношении, обилие гирлянд, электрических лампочек, электрических качелей (даже двойных), буффонады — все это преподносилось неискушенной публике под видом оперетты.

Стремительная погоня за непременно новым, жажда увидеть у себя то, что идет на сценах Москвы и Петербурга, заставляли антрепризу выполнять прихоти местной публики, ставить во Владивостоке «какие угодно музыкальные произведения, но зато новые»⁵. Повышенный интерес к новинкам сезона и особенно к гастроям «звездочек» был модным в те годы и постоянно подогревался яркими многочисленными афишами, броскими призывными текстами в местных газетах, как-то: «Имеет громадный успех в Москве, ... возбуждает непрерывный хохот в театре» и т.д.

Особенным успехом во Владивостоке пользовалась оперетта-феерия с ее мешаниной из различных оперетт-водевилей с трескучими диалогами, многочисленными танцами. Зрителю в течение одного вечера преподносились две-три одноактные оперетты, переделанные режиссером, актером труппы или ди-

рижером оркестра, от провала которых спасали лишь талантливые артисты и опытные режиссеры.

На этих позициях оперетта на Дальнем Востоке оставалась вплоть до 1917 г. Самыми же тяжелыми для оперетты годами были 1907—1908. Именно в это время она наиболее слабо выглядела в художественном и репертуарном отношении⁶.

Революция 1905 г. и последующие за ней события, связанные с действиями царского правительства, были основанием для отказа антрепризы заниматься организацией гастролей театров оперетты на далекой восточной окраине. Это нанесло серьезный урон и без того сложному состоянию жанра оперетты, привело к временной изоляции Владивостока от музыкальных центров России — Москвы и Петербурга, приостановило в целом развитие музыкальной культуры города.

Посадив на «голодный паек» жителей Владивостока, режиссеры двух оставшихся здесь театров оперетты, которые не успели своевременно выехать из Владивостока в Москву, старались спасти себя и это, надо отметить, иногда им удавалось. Вместо оперетты режиссеры довольно успешно «стряпали» и преподносили местной публике суррогат⁷ представления, наспех испеченный одним из артистов труппы, режиссером или дирижером оркестра, кто хорошо разбирался в музыкальных вкусах местного обывателя.

Временный опереточный «карантин» во Владивостоке продолжался до 4 января 1908 г. — до начала гастролей «оперно-опереточного товарищества» в театре «Золотой Рог» во главе с известным антрепренером и режиссером А. Деминым.

Предыстория гастролей этой труппы была необычна и любопытна и связана с двумя последними новинками — опереттами В. Валентинова «Ночь любви» и «В волнах страстей», прошедших в конце 1907 г. в Москве и Петербурге с потрясающим успехом.

Узнав об этом из газет, местные любители легкого жанра пожелали увидеть «шедевры» у себя во Владивостоке. С этой целью инициативная группа в лице руководителей города направляет в Москву А.Н. Демина местного предпринимателя, для организации во Владивостоке гастролей «Оперного товарищества» с обязательным включением в афишу двух новинок сезона.

Репертуар гастролей состоял из опер, оперетт, уже шедших во Владивостоке и оперетт-новинок: «Ночь любви», «В волнах страстей», «Морской разбойник» В. Валентинова. Труппа привезла с собой еще одну премьеру-оперетту Базаева «Путешествие в Китай», но она не была принята общественностью города и осталась без внимания критики. Наибольшим успехом пользовались спектакли злободневные, сатирически направленные, созданные крупнейшим классиком французской оперетты Ж. Оффенбахом (1819—1880): «Прекрасная Елена» (1864), «Птички певчие» (1868), известная в России как «Перикола», «Синяя борода» (1866) и «Гейша». Популярны были произведения австрийского композитора (венская оперетта) Ф. Зуппе (1819—1895) «Боккаччо» (1879), в творчестве которого сочетаются влияние Оффенбаха и национальные традиции бытовой музыки и немецкого зингшпиля.

Большого успеха ожидали организаторы гастролей от «Веселой вдовы» (1905) Ф. Легара — ярчайшего представителя «неовенского» направления в жанре оперетты с ее характерными чертами — буффонадностью (вместо сатиры), бездумной развлекательностью. Но, увы...

Полной неожиданностью для труппы стали заключительные спектакли. Хорошо разрекламированные «гвозди сезона», две новинки «Ночь любви» и «В волнах страстей», на которые делалась ставка, не только не вызвали ожидаемого повышенного интереса со стороны зрителя, но, напротив, закончи-

лись полным провалом. Пожалуй, это единственные два случая в истории музыкальной культуры г. Владивостока, когда зритель в открытой форме выразил свое негативное отношение к происходящему на сцене — свистом, хохотом, ходьбой по залу, уходом со спектаклей. Это была форма протеста, обращенная не к артистам, а к автору оперетт В. Валентинову и режиссеру труппы А. Демину. «Неприлично было зрителю слушать прекрасные мелодии Ш. Гуно из оп. «Фауст», Ф. Шуберта и многих других композиторов в этих опереттах-«шедеврах» с пошлыми словами, вульгарными телодвижениями», — писала газета «Далекая окраина»⁸. С более резкой критической статьей газета выступила в отношении спектакля «В волнах страстей», подытожив свое общее впечатление от гастролей труппы А. Демина: «Это мерзость, балаганщина — как хотите»⁹.

Но не все так плохо было на самом деле. Как положительный факт отметим, что все спектакли труппы шли в сопровождении собственного небольшого симфонического оркестра (впервые в гастрольной практике опереточных трупп), усиленного группой местных музыкантов. Участие оркестра в спектаклях во многом способствовало в целом успешным гастролям труппы А. Демина, за исключением упомянутых двух спектаклей.

Приятное впечатление оставил хор труппы: небольшой по составу, хорошо выстроенный, владевших высокими вокально-хоровыми характеристиками, он по праву получил позитивную оценку критики, что было необычно для тех лет.

Также впервые в гастрольной практике Дальнего Востока спектакли труппы оперы и оперетты шли под управлением двух дирижеров И. Сироты, местного капельмейстера одного из военных духовых оркестров Владивостока («Демон» А. Рубинштейна), и Ротгальца, руководителя оркестра труппы, на которого легла основная нагрузка в управлении спектаклями.

После отъезда труппы в Москву Владивосток на год и 9 месяцев остался без оперетты, место которой довольно быстро и успешно заняли другие музыкальные жанры, прочно оседлав привычные для гастролей театры — «Золотой Рог», «Аполло» и «Альгамбра». Создавалось впечатление, что город не очень-то скучал без оперетты «бросившись» посещать спектакли очередной труппы с «залетными звездочками» и премьерами оперных театров Москвы, Петербурга и Киева.

Столь долгое отсутствие оперетты вряд ли связано только с неудачей гастролей труппы А. Демина (обычное явление для многих опереточных «товариществ»); причины здесь более глубокие, и заложены они в самом жанре оперетты.

Оказавшись никому не нужными, многие опереточные труппы, пройдя наспех регистрацию в Министерстве юстиции в качестве временного частного юридического лица, под вывеской «Товарищество» или труппы, без должной подготовки, учета местных условий, музыкальных традиций устремлялись «захватывать» пока еще «свободный» музыкальный рынок Дальнего Востока.

Пожалуй, самым тяжелым и трудно решаемым для любого антрепренера в организации гастролей во Владивостоке был поиск «свободных» солистов труппы, обязательно с именами и непременно премьеров императорских театров Москвы и Петербурга. Но, будучи «расхватаны» многими другими труппами, они зачастую ставили антрепризу в тяжелое положение (случай в 1908 г. с одной опереточной труппой). Добавим тяжелейшие бытовые условия артистов, длительные и утомительные переезды, жизнь вне дома и семьи, слабое знание оркестровых партий, недостаточная репетиционная работа с хором, солистами, оркестром и многое другое. Все это не способствовало достаточно-

му уровню спектаклей, вело к деградации жанра, заметному снижению интереса со стороны зрителя к оперетте.

В октябре 1910 г. Владивосток вновь увидел на сцене «Золотого Рога» спектакли московской оперетты. Любопытно, что состав труппы не претерпел каких-либо серьезных изменений. Открытие гастролей почти ничем не напоминало о событиях почти двухлетней давности. Как старых знакомых, переполненный зал встречал артистов бурными аплодисментами. Уже первые два спектакля показали, насколько серьезно на этот раз «Товарищество» А. Демина подготовилось к новым встречам со зрителем: значительно увеличило численный состав труппы, доведя его до 56 чел., основательно обновив талантливой молодежью во главе с каскадной певицей С. Жулинской (сопрано) и Л. Мироновым — тенором и режиссером труппы, любимцем публики. Кроме того, значительно ярче зазвучали голоса и у целого ряда ведущих артистов — Табаровой, Бельской, Антонова, Елинова и Петровского — «старых» знакомых местной публики, которым пресса прежде предъявляла серьезные претензии в отношении их вокальных данных.

Во многом успешным гастролям труппы способствовали режиссура, яркие костюмы, красочная афиша⁹ из 18 наименований (17 оперетт, 1 опера) против двадцати (17 оперетт, 3 оперы) в сезоне 1908 г. Среди них нашумевшие до этого в Европе новинки сезона «Цыганский барон» И. Штрауса и «Граф Люксембург» Ф. Легара, открывшие новое направление в жанре оперетты с салонно-бытовым лирическим сюжетом.

Особым успехом пользовались еще три новинки — «Принцесса долларов» Л. Фалля, «Шалуныя» А. Азрова и «Тайны гарема» В. Валентинова.

Говоря о «Шалуные», можно заметить, что в афише она по «недоразумению» названа опереттой, хотя на самом деле — это чистейший фарс, напоминающий порой цирковую арену, где музыкальному сопровождению отведена ничтожная роль (в спектакле музыки почти нет). Содержание «оперетты» банально и представляет собой лишь отдельные сцены в армейской казарме с участием молодого солдата, призванного на действительную службу (некогда художника), и натурщицы, склонной к «шалостям» (в роли впервые выступила молодая певица С. Жулинская). Несмотря на отсутствие вокальной партии у художника, спектакль имел огромный успех.

Другая новинка сезона 1910 г. — «Тайны гарема» до Владивостока ставилась в 1909 г. в Петербурге в театре «Буфф», ее также трудно отнести к жанру оперетты из-за отсутствия сюжетной линии и драматургии. Режиссерское оформление, постоянные раздевания одалисок, «роскошные» костюмы обеспечили спектаклю ошеломляющий успех. В то же время целый ряд спектаклей (заключительные постановки) давался труппе невероятно тяжело и проходил в полупустом зале.

Итак, гастролы труппы А. Демина 1908 и 1910 гг. показали, что пришедшая из западных регионов России тенденция бойкота классической оперетты достигла и далекой окраины. На смену оперетте с пародийно-сатирической направленностью Ж. Оффенбаха, Ф. Зуппе и других классиков, рассчитанной на профессиональные вокальные данные и высокий исполнительский уровень, пришла оперетта-фарс, мюзикл. И все же оперетты «Шалуныя», «Тайны гарема», «Пансион невинностей», «В раю Магомета», «Монно Ванно» и др. имели огромный зрительский спрос не только во Владивостоке, но и повсеместно в России. Истинные ценности жанра оперетты тех лет определялись не его художественными достоинствами, а вкусами зрительного зала, уровнем музы-

кального воспитания, с которыми порой серьезно приходилось считаться организаторам гастролей. На примере гастролей труппы А. Демина отметим и такую немаловажную черту, которая была характерна для многих других театров оперетты, — обоюдную усталость зрителей и артистов. Причиной этого являлись бесконечные, утомительные ожидания начала спектаклей, продолжительные антракты, во время которых публика «слонялась по лестнице, зевала во весь рот и, в завершение всех удовольствий, отправлялась далеко за полночь восвояси»¹⁰, ругая организаторов гастролей, артистов, давая себе обещание в будущем не ходить на спектакли данной труппы. В какой-то мере это могло быть одной из причин резкого спада интереса у местного зрителя к оперетте.

Самыми тяжелыми для оперетты стали 1912—1914 гг. Именно в этот период она окончательно порывает с традициями, заложенными еще в середине 50-х годов XIX столетия великими мастерами жанра. Глубокие социальные потрясения эпохи, события первой мировой войны по-своему отозвались на жанре оперетты.

Став по существу сентиментальной и исключительно комической, она превращается затем в чувствительную мелодраму с фарсовыми элементами, на что публика моментально отреагировала по-своему. Казалось, еще недавно зритель, восхищавшийся обилием голых рук и ног, соревнованием каскадных певиц в танце, обилием освещения, яркостью костюмов и прочими артистическими атрибутами, с 1908 г. начинает откровенно скучать, продолжая по инерции посещать спектакли.

Может быть, поэтому местные любители легкого жанра с интересом восприняли известие о начале гастролей и открытии зимнего концертного сезона 1912—1913 гг. труппой «Общества артистов русской комической оперы и оперетты» (сокращенно — оперетта Ахматова). В сравнении с предыдущими гастролями в 1911 г. труппа значительно обновила состав артистов опереточного амплуа. Но, несмотря на участие в спектаклях собственного симфонического оркестра, усиленного местными музыкантами, трех дирижеров во главе с главным дирижером двух театров — «Буфф» в Петербурге и «Эрмитажа» в Москве — Э. Энгелем, судьба гастролей труппы была плачевной. Прогорев материально, она досрочно прекратила спектакли и досрочно возвратилась в Читу, где окончательно распалась. Причем, одна из примадонн г. Владивостока заложила в ломбарде свои драгоценности, чтобы дать возможность артистам доехать до Читы¹¹.

То, что случилось с труппой Ахматова, закономерно: редкие гастроли заканчивались во Владивостоке с положительным сальдо. Далеко не все труппы, оказавшись по воле судьбы на Дальнем Востоке, могли своевременно приспособиться к музыкальным вкусам и интересам местной аудитории, проявить творческую гибкость, изворотливость в отношении художественной стороны спектакля, как это, например, произошло в ноябре 1912 г. в «Золотом Роге» со спектаклем «Король веселится».

Заранее взвесив свои возможности в отношении этого спектакля, дирекция труппы в считанные дни настолько перекроила оперетту, что ее трудно было узнать. Своей цели труппа добилась: спасла спектакль, но не гастроли в целом.

Итак, оперетта во Владивостоке, некогда любимейшая среди местной публики, медленно и верно двигаясь к печальному исходу, выполнила свою историческую миссию. Ворвавшись на Дальний Восток в конце 80-х годов XIX столетия, она до 1912 г. прочно удерживала свои позиции среди многообразия

видов и жанровой классификации в искусстве, включая кинематограф и цирковое искусство.

Благодаря оперетте музыкальная жизнь Владивостока была насыщенной, различные слои населения приобщались к любительскому исполнительскому искусству в клубах, столовых, прачечных, больницах, а также в госпиталях, среди моряков. Оперетта была центром, вокруг которого развивались и другие жанры музыкального искусства. Благодаря гастроллям опереточных трупп многие профессиональные артисты на долгие годы связали свои личные и творческие судьбы с г. Владивостоком, пополняя ряды профессиональных артистов. Развитие жанра оперетты во Владивостоке проходило не по канонам музыкально-театрального искусства, а с учетом местных условий и традиций, к которым вынуждены были подстраиваться гастролеры столичных центров и городов Сибири — Иркутска, Томска и Благовещенска.

Как жанр оперетта к 1917 г. почти полностью утратила свои первоначальные художественные достоинства и в музыкально-постановочном отношении значительно уступала оперетте 80—90-х годов XIX столетия, а к 1914 г. представляла собой безнадежное кризисное явление, преодоление которого в ближайшие годы не предвиделось. Провинциальная жизнь далекой окраины настолько охватила все области человеческого бытия, что «даже оперетка, игривый жанр музыкального искусства, перестала отвечать своему назначению»¹².

Опереточный репертуар многих гастрольных объединений представлял собой к 1914 г. «полное оскудение здоровых и трезвых начал»¹³; такое же положение было и в актерской среде, которая за много лет из своих рядов не выдвинула ни одного артиста опереточного плана, способного достойно «нести» классический репертуар, оперетты более поздних авторов — «мало-мальски», достойны в художественном отношении.

В гастрольных афишах Владивостока классической оперетте была отведена незавидная роль. XIX век, давший музыкальному миру Ж. Оффенбаха, XX в. — Ф. Легара, уступили натиску многих низкопробных, сомнительного содержания оперетт типа «Дама от Максима», «Тайны гарема», «80 ночей вокруг полусвета», «Шалунья», целого ряда оперетт-мозаик В. Валентинова и др. Вместо почти исчезнувших мелодичных «Корневильских колоколов», «Продавца птиц», шедевров оффенбаховской шаловливо-грациозной музыки театры во Владивостоке были напичканы многими пошлыми и бездарными оперетками малоизвестных авторов, спектакли которых прочно воцарились здесь на долгие годы, во многом определяя музыкальные вкусы местного обывателя. В числе их можно, например, назвать оперетты В. Валентинова.

Хорошо зная о невысоком уровне музыкального восприятия местного обывателя, антрепренеры включали в афишу гастролей как приманку — одну-две оперетты, не шедшие на сцене Владивостока (новинки сезона), преподнося их в качестве шедевров опереточного искусства. Любителям музыки было невдомек, что истинными авторами этих «шедевров», как правило, является кто-нибудь из театра; ловко пользуясь искусством комбинаций различных мелодий известных авторов, они преподносили «оперетту» в виде попури без определенного содержания.

Хотя в опереточном мире и не принято быть особенно шепетильным в отношении постановок, «сенсаций», но при этом непременно любая постановка должна быть названа опереттой — такового правила придерживалось большинство опереточных «Товариществ».

К стыду «Товарищества» многие их спектакли во Владивостоке ставились небрежно, были «сырыми» во всех отношениях, со значительными купюрами и шаблонным построением. Редкий спектакль оперетты не включал в себя очередную «находку» режиссера, которая заключалась в том, что артисты располагались в зрительном зале, где намечался по замыслу режиссера «легкий скандал с неизменным участием армянина, еврея»¹³.

Перед зрителями непременно проходили многие персонажи из повседневной жизни Владивостока — работники местных банков, общественные деятели, дельцы, «злостодневный» городской трамвай, врачи, жены, полицейские, ломбард, лица различных национальностей. Широко был представлен местный обыватель с его сплетнями.

Местную публику больше интересовали внешние атрибуты спектакля: внешность артиста — особенно примадонн, умение веселить, красочное оформление с обязательными электрическими (лучше двойными) качелями на сцене с яркой, разноцветной иллюминацией.

При формировании труппы к гастроям ставка делалась в основном на двух-трех солистов с хорошей внешностью, вокальными данными; остальные, как правило, были драматическими актерами.

Гастроли оперетты во Владивостоке дали, несомненно, яркие и колоритные фигуры целого ряда режиссеров, которые тяготели к пышности, масштабности постановок, красочному размещению масс в спектакле и трактовали оперетту, по существу, как водевиль.

Всесторонне владея техникой синтетического спектакля, каковой является оперетта, режиссеры не всегда на должном уровне с уважением относились к музыкальной его части. Многие «доставали» клавиры, либретто оперетт полужагольным путем, и оркестры вынуждены были играть не по оригинальной партитуре, а по созданным в Москве домашним (облегченным) оркестровкам с многочисленными купюрами, вставными номерами и перемонтированными ансамблями — явлениями, характерными для оперетты Дальнего Востока.

В отличие от крупных музыкальных центров России вопрос комплектования опереточной труппы решался очень просто и сводился к минимуму. По нему второй состав труппы и все артисты, не участвующие в спектакле, автоматически становились хористами, участниками массовых сцен, включая кордебалет.

Состав оркестра обычно не учитывал авторские партитурные требования, не превышал 12—14 чел., и его формирование, как правило, проходило уже на месте гастролей. Естественно, музыкальный уровень исполнения при этом находился «ниже скромного минимума», и в этих условиях труднее всего приходилось режиссеру: он просто терял голову — «голосов нет, хора нет никакого» (прозвище — «манекенщики» из-за неумения держаться на сцене), оркестр, набранный с «бору по сосенке», играл на негодных инструментах так безбожно, что сбивал и певцов, и хор, и без того беспомощных в музыке». Так что музыкальное оформление спектаклей оперетт с ведома режиссеров фактически оказалось на второстепенных ролях, что не могло не отразиться на дальнейшей судьбе оперетты.

В целом определяя ее состояние, можно отметить 1910—1917-й как «годы усталости». Ни один музыкальный жанр этих лет «не устал» так, как это случилось с опереттой. Подобное состояние сказывалось на зрителях: резкое снижение интереса к спектаклям оперетты — с одной стороны, с другой — добродушное отношение публики к артистам (специфическая особенность дальневосточно-

го зрителя), которая «хлопала от души, кричала «браво», тут же ругала спектакль и снова ходила на оперетту или оперу; опять хлопала и... так без конца»¹⁴.

Дальнейший распад опереточного стиля на далекой восточной окраине был все более ощутим. Безобразный уровень переводных текстов, режиссерская отсебятина приводили к тому, что содержание оперетты, ее сценичность и художественная ценность становились недопустимо низкими; от оригинального либретто не оставалось ничего, кроме сюжетного каркаса, и поэтому на сцену пришли лишь трюковые актерские приемы и импровизация.

И все же оперетта сыграла важную роль в развитии музыкального искусства отдаленного региона России. Во Владивостоке она, как ни странно, стала школой мастерства для многих актеров драмы, школой сценического воплощения, школой овладения техникой вокала, комедийного диалога, различных каскадных трюков, раскрытия сценической выразительности.

В то же время приниженная роль музыкального оформления и драматургии оперетт вынуждала актеров развивать чисто актерскую комедийную технику, что в свою очередь привело жанр оперетты к комедийно-буффонадному музыкальному спектаклю с максимальным упором на актерское мастерство.

Дальнейшая судьба оперетты была незавидной: высокие оклады премьеров, большие материальные расходы вынуждали оперетту приблизительно с 1913 г. уйти под покровительство новых хозяев — в рестораны, кабаки и кафешантаны, где она окончательно потеряла себя как театр, как жанр искусства, превращаясь в «музыкальный гарнир» в многочисленных питейных заведениях Владивостока. Свою дальнейшую сценическую судьбу, но уже в новом качестве оперетта получила лишь в 30-е годы XX столетия.

¹ Янковский М. Оперетта. Л.; М., 1937. С. 261.

² Там же. С. 262.

³ Там же. С. 328.

⁴ Театральное искусство. Петербург, 1906. № 49.

⁵ М. Янковский. Оперетта... С. 168.

⁶ Дальневост. окраина. Владивосток, 1909. 11 февр.

⁷ История драматического театра. Петербург, 1910. Т. 6.

⁸ Дальневост. окраина. 1912. 29 янв.

⁹ Там же. 1911. 22 дек.

¹⁰ Там же. 1912. 1 авг.

¹¹ Там же. 5 марта.

¹² Там же. 1 авг.

¹³ Там же. 1 мая.

¹⁴ Там же. 29 янв.

SUMMARY. The authors of the article «Musical Comedy in Vladivostok», a lecturer of the Far East State Institute of Arts» Svetlana Shavanda and an assistant-professor of the same Institute Alexander Shavanda acquaint readers with the first steps of operetta art on Russian scene, tell about swift rise of this genre at the end of the 19th century, then show its fall and a new rise at the beginning of the 20th century.

Far Eastern audience acquainted with operetta thanks to the tours from the center of the country. Here, in Vladivostok, musical comedy, as the authors of the article think, as it could not be strange, became school of skill for many drama actors and actresses, school of scene personification, and mastery of vocal technique, comedy dialogues, etc.