

1137

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

# ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

Журнал, посвященный вопросам театра, музыки, кинематографии цирка, эстрады, изобразительного искусства и художественной самодеятельности. Орган Управления по делам искусств при Ленинградском Совете и Управления по делам искусств при Ленинградском Облисполкоме. Адрес редакции: Ленинград, ул. Чайковского, 29, комн. 18. Тел. Некр. АГС 257-83



### В НОМЕРЕ.

Е. Финкельштейн — Актер-демократ — 3. С. Данилов — Щепкин и Гоголь — 6. Л. Малюгин — Актеры в минувшем сезоне — 11. С. Куприянов — Творческое содружество драматурга и театра — 14. Лев Левин — Драматургия Дзюла — 16. С. Кара — Искусство узбекского народа — 20. С. Грес — „Мятеж“ Фурманова на оперной сцене — 24. М. Янковский — „Двенадцатая ночь“ в Театре Комедии — 26. Евг. Мин — На эстраде — без перемен — 28. Р. Мессер — Петроград семнадцатого года — 32. С. Ромм — Театр кукол — 35. Б. Зиссерман — Чеховская шутка на экране — 38. В. Слоцов — Водenville на клубной сцене — 40. Иван Золушка — „Камни в печени“ — 41. По Советскому Союзу — 42. Новые книги — 44. На титульном листе — М. С. Щепкин в водевиле „Учитель и ученик“

АВГУСТ

8

« И С К У С С Т В О » 1 9 3 8

Евг. Мин

## НА ЭСТРАДЕ БЕЗ ПЕРЕМЕН

Настало лето. Эстрада «в своем репертуаре». Снова Клавдия Шульженко поет «Дружбу», Акимов и Казинский празднуют юбилей вальса-бостона, в Саду отдыха бряцает старыми островами конферансье Орешков.

Ни в одной области искусства так не страшна обойма имен, как на эстраде. Из года в год появляются одни и те же исполнители, с одним и тем же репертуаром. И чудесным явлением, своеобразным гала-аттракционом кажется выдвижение молодых артистов.

Где эти артисты? Может быть их нет вовсе, тогда надо поднять сигнал бедствия, ибо немислим рост искусства без притока новых кадров. Может быть эти актеры существуют, работают и остаются незамеченными. Кто виноват в этом?

— Близорукие критики, — скажут эстрадные «опекуны».

Да. Но только ли они? Позвольте переадресовать часть вины и вам, товарищи руководители.

Мы уверены, что есть молодые артисты, танцующие не хуже прославленных корифеев, и не сомневаемся, что десятки речевиков способны конферировать (и наверно конферируют) лучше незыблемых столпов конферанса. Почему же вы скрываете этих людей, руководители госэстрады?

Только не ссылайтесь на то, что эти артисты «выполняют ответственное дело», выступая в клубах.

Хорошие артисты имеют одинаковое право и на рабочий клуб и на Сад отдыха. А мы не видели новых кадров ни в Театре миниатюр, ни на концертах госэстрады, ни в Саду отдыха.

Кстати, почему у эстрады остался лишь один летний стационар? Сады отказались от эстрады — ни в Таврическом, ни в Народном доме, ни в ЦПКО нет больше эстрады.

Мы думаем, что коммерческие соображения администраторов, предпочитающих дешевые театры дорогой эстраде, имеют определенное основание. Эстрада не сумела заявить права на существование и уступила место другому искусству. Но отчего же должен страдать зритель, отчего лишили его возможности хотя бы летом увидеть мастеров различных эстрадных жанров, встречи с которыми происходят так редко и случайно?

Руководители эстрады, правильно рассуждая о необходимости сделать эстраду оперативным и мобильным искусством, на деле своим чиновничьим руководством подавляют инициативу артистов, убивают проявление их творческой самостоятельности. В этом отношении весьма показательны репертуарные мытарства, которые претерпел В. В. Гуцинский. Если бы Гуцинский уподобился другим эстрадникам и выступал всегда с одним и тем же репертуаром, жизнь его протекала бы безмятежно.

Летом прошлого года он вместе с драматургом Д'Актилем задумал весьма интересный фельетон «Разговор с Медным всадником». Уже в сентябре этот фельетон был готов, и с тех пор он путешествует по репертуарным канцеляриям Ленгосэстрады. Неоднократно Гуцинский и Д'Актиль обращались к многочисленным руководителям эстрады, напоминали им о забытом номере — и не добились никакого толка. Аналогична судьба другого номера Гуцинского — «История одной командировки». Бесчисленные «согласования» этого высококачественного фельетона истомили актера, подорвали у драматурга уважение к руководителям эстрады, и нет ничего удивительного, что он предпочитает теперь не иметь никакого дела ни с репертуарной, ни со всякими другими частями госэстрады.

Это относится не только к одному Д'Актилю, но почти ко всем авторам, работающим для эстрады.

Эстрада не научилась (а пора бы уже) работать с драматургом. Бухгалтер и кассир означают для автора гораздо больше, чем директор и художественный руководитель. Эстрада отталкивает тех драматургов, которые при правильном руководстве могли бы принести большую пользу. Так в прошлом году, после ряда неудачных работ драматурга В. Полякова (а в этой неудаче была повинна в большой степени и сама эстрада), госэстрада отказалась от произведений этого драматурга, думая, что совершила благое дело. Однако Поляков может хорошо работать для эстрады и фактически он и сейчас пишет для различных эстрадников, но все это делается каким-то странным, законспирированным путем.

Только те артисты эстрады преуспевают и творчески растут, которые поняли, что им нечего ждать от таких руководителей, что они сами должны работать с драматургами и заготавливать себе репертуар. Сошлемся снова на пример Гуцинского. За год Гуцинский целиком обновил свой репертуар, он отказался от помощи Ядова (приносившего вред актеру), установил тесную творческую связь с Д'Актилем. В результате Гуцинский обладает сейчас большим настоящим современным репертуаром. В этом ничуть не повинна госэстрада. Напротив, она виновата в том, что не использует творческой инициативы этого актера, не использует его оперативности и мобильности.

Должен ли драматург писать для определенного актера и обыгрывать его достоинства и недостатки, или он свободен и нет никаких преград для его творческой фантазии, — вот «вечно зеленая тема» эстрадной дискуссии, вот проблема, которая многим кажется чуть ли не центральным вопросом драматургии эстрады.

— Изучите наши творческие особенности, применитесь к нашей специфике, и не будет никаких разногласий, — заявляют артисты эстраднему драматургу.

— Мы пишем хуже для эстрады, чем для печати, это вызывается тем ограничением, которое ставит перед нами конкретный актер, — с горечью констатируют почтенные литераторы.

— Мы с удовольствием прочли бы в газете или журнале многие из так называемых эстрадных произведений, но не знаем, что делать с ними на эстраде, — честно признаются артисты.

Кто же прав в этом старинном споре? Субъективно и те и другие, объективно — никто.

Перефразируя Марка Твена, можно сказать — слухи о специфике эстрады сильно преувеличены. Нет никакой таинственной специфики, секрет которой таится за семью печатями и известен лишь избранным, однако есть (и этого нельзя забывать) законы драматургии эстрады точно так же, как существуют законы театральной драматургии.

Модная теория, гласящая: «каждый артист — своеобразный театр» — справедлива лишь в отдельных случаях и всегда требует особого доказательства.

Не столько об отдельном артисте должен думать автор, пишущий для эстрады, сколько о том жанре, который представляет этот артист.

Театр Миниатюр робко, неуверенно пытался восстановить в правах некоторые забытые жанры (в частности театрализованную песенку), однако сделал это весьма неуклюже.

Руководителями эстрады изгнан и лишен права самостоятельного существования куплет, превратившийся в какой-то довесок к эстраднему номеру (а само звание

куплетиста кажется уже компрометирующим порядочного человека), забыта и захирела эксцентриада (без дела сидят лучшие мастера этого жанра), запущен и заброшен конферанс.

На этом разделе эстрады следует остановиться подробно. Ибо если без куплета еще можно обойтись, то конферанс изгнать немислимо.

Конферанс влачит жалкое существование. Этот ведущий (в буквальном и переносном смысле слова) жанр лишился основных своих признаков. Ведь конферансье — это не глашатай, ведущий «следующим номером программы...» Конферансье — это творческий организатор всего эстрадного представления. А много ли таких конферансье?

К сожалению, из ленинградских конферансье мы можем назвать лишь одного — К. Э. Гибшмана. Все, что делает на эстраде Гибшман, по-настоящему артистически профессионально, в высокой степени своеобразно и неповторимо. Тут и настоящая выдумка, и подлинный талант, и внимательная актерская работа. Тут четкое понимание задач своего жанра.

Внешний образ Гибшмана построен на контрасте с общепринятым представлением о конферансье. Вместо развязного молодого человека на сцене появляется неловкий мешковатый человек. Человек этот робок, он начинает фразу и смущенно не договаривает ее, затем внезапно выпаливает заряд слов и, потупясь, уходит за сцену. Зал смеется над его робкостью и застенчивостью. Однако контраст глубже и значительнее, чем он кажется с первого взгляда. Через несколько минут зритель начинает понимать, что человек на просцениуме не так уж прост, он не договаривает фразу сознательно, он как бы невзначай иронически острит, и оказывается, что он умнее и наблюдательнее, чем о нем думали. И зритель в следующий раз смеется и аплодирует Гибшману уже не только за манеру поведения на сцене, но и за все содержание его выступления. Так, под видом смешного простака, завоевывает Гибшман симпатию зрительного зала. Секрет сценического обаяния Гибшмана — в необыкновенной простоте, в том доверии, которое вызывает он у зрителя. Гибшману несвойственно театральничанье, поза, он удивительно естественен.

Гибшман умеет вести программу, подчеркнуть ее сильные места. Он пришел к конферансу в результате долгой и плодотворной работы в театре, главным образом в театре Малых форм, с историей которого тесно связано его имя. Гибшман — мастер эстрадной миниатюры, и все свое большое актерское мастерство он поставил на службу конферансу.

Антиподом Гибшмана является Н. С. Орешков. Трудно понять, почему Орешков занимает ведущее положение среди ленинградских конферансье и без его участия не обходится ни один крупный эстрадный концерт. Никакой любовью зрителя Орешков не пользуется. Все остроты, произносимые им на эстраде, вызывают недоумение и очень редко — сдержанные, стыдливые хлопки. Если конферансье в известной степени должен быть образцом хорошего тона, то Орешков на эстраде пропагандирует такую манеру поведения, вернее, такое полное отсутствие манер, какое трудно увидеть у человека, окончившего хотя бы неполную среднюю школу. Орешков развязно и льстиво заигрывает с публикой, «шалит», расшаркивается самым немислимим образом. Непонятно, для чего он проделывает нелепейшие реверансы. Орешков точно нарочно игнорирует элементарные основы актерского искусства, он рассказывает басни и сказки так, что трудно поверить, что это действительно басни и сказки. Он пародирует отдельные номера, не понимая того, что пародист должен схватывать смешные черты пародируемого явления, а не просто неуклюже и неловко подражать ему. Орешков любит импровизировать стихами.

Но что это за стихи?



Кэто  
Джапаридзе



К. Э.  
Гибшман



М. К.  
Наровская

«Дайте наш занавес красный, прекрасный» или

«Сейчас выступают артисты Ксендзовский, Рудаковский. Моя фамилия скоро будет Орешковский».

Вот перлы творчества Орешкова. Орешков любит острить. Остроты его всегда невзыскательны, и характерно, что вот уже два года на одной и той же площадке Орешков повторяет одну и ту же двусмысленность — «остроту» о любви.

Даже удачные остроты Орешкова (к таким относится, например, острота относительно акробата генерала Франко) в устах Орешкова лишены актерской убедительности. Показателем культуры Орешкова может служить то, что, галантно рекомендуя номер одной из певиц, Орешков объявляет: «Об этих песнях еще Маяковский сказал — «В сердце без лесенки лезут эти песенки». И конферансье невдомек, что строки Маяковского относятся к вульгарным, вредным, пошлым сочинениям. Не разъяснили этого Орешкову и руководители эстрады, которые, повидимому, склонны восхищаться деятельностью этого конферансье. Только недооценкой роли конферансье можно объяснить, что Орешков считается ведущим представителем этого жанра.

Не меньше чем конферанс запущен и забыт жанр интимной лирической песни. А между тем велика популярность этого жанра у широкой аудитории. Концерт Кэто Джапаридзе в Ленинградской филармонии прошел с аншлагом. Выступление Клавдии Шульженко в Театре миниатюр было «гвоздем» программы, на долю М. Наровской приходился наибольший успех во второй программе Сада отдыха. В чем же секрет успеха этих певиц, различных по своей вокальной культуре?

В том, что зритель требует лирической интимной песни.

Репертуар, в котором выступают Кэто Джапаридзе, Шульженко, Наровская (мы не говорим уже об Изабелле Юрьевой, протаскивающей цыганщину), гораздо ниже мастерства этих певиц.

И когда зрители аплодируют Джапаридзе, они отдают дань восхищения артистическому мастерству певицы, сумевшей даже в таком вокальном материале найти хорошую лирическую глубину; когда аплодисменты приветствуют Наровскую — это свидетельство того же самого, и необычайно досадно и обидно за этих певиц, что из года в год они повторяют одно и то же, копируя друг друга.

Поет «Дружбу» Шульженко, поет «Дружбу» и Наровская. Точно свет клином сошелся на этой «Дружбе». А ведь Наровская, Джапаридзе и Шульженко — совершенно разные певицы, разного жанра. Сейчас они обезличили себя, потому что исполняют один и тот же репертуар. Шульженко может петь хорошие, шутливые советские лирические песни; Наровской, пожалуй, ближе всего жанр сюжетной лирической песни; Джапаридзе способна по-настоящему раскрывать драматическую лирику. Разумеется, мы не предлагаем рецептов, но склонность к тому или иному жанру должна обязательно учитываться при подборе репертуара. Отчего же не ищут и не экспериментируют эти певицы, отчего не используют они творчество советских композиторов и поэтов? Да потому что руководители эстрады толкают их на ошибочный путь легкого успеха.

«Проходила с успехом» в прошлом году Кэто Джапаридзе — значит можно показать ее в Филармонии, а потом снова в Саду отдыха. И вот певицы видят угодливую уступчивость эстрады, принимающей их с каким угодно репертуаром, видят внешний успех, который они встречают, и довольствуются этим. Джапаридзе, Шульженко и Наровской можно порекомендовать обратить внимание на пример певицы Веры Духовской, все время неустанно ищущей, экспе-

риментирующей, утверждающей свой жанр и свою артистическую индивидуальность.

Артисты эстрады обижаются, когда их называют исполнителями. Однако в этом юридическом термине есть значительная доля горькой истины. Как часто мастера эстрадного искусства и молодые актрисы, подменяя живой процесс творчества ремесленным повторением раз навсегда найденных актерских приемов, оказываются не больше, чем исполнителями. Разве можно назвать артистами многих художественных чтецов, тех, что грамотно, но академически холодно и бездушно исполняют заученные тексты? Разве могут претендовать на звание артистов балетные пары, танцующие несколько лет подряд один и тот же танец, давно утративший аромат и свежесть искусства? Что общего с актером имеет конференсье, твердящий как попугай чужие слова?

Среди обильной труппы Театра миниатюр находились немногие мастера комедии, такие как Е. М. Грановская, А. Арди, Н. Казаринов, М. Розанов, Г. Иванов. Они с успехом могли бы выступать в лучших произведениях западной и русской классики. Для них с восторгом написали бы советские драматурги. Однако, Театр миниатюр использовал их бездарнейшим образом.

Так Е. М. Грановская вынуждена была выступать в нелепейшем водевиле, так Арди появился внезапно в ампула певца, так Иванов с душевным стыдом играл в пошлейшем сочинении «Хуже тигра». Театр миниатюр, ограничившись своей труппой (составленной очень неудачно), забыл о существовании целого ряда прекрасных актеров, которых можно было привлечь хотя бы на несколько выступлений.

Недавно мы видели артистов Жукова, Рубинштейна и Вольф-Израэль, тонко и виртуозно разыгравших французский водевиль, и недоумевали, почему госэстрада до сих пор не могла создать для этих артистов настоящего советского репертуара?

Ни Театр миниатюр, ни эстрада не занимались воспитанием актеров, не задумывались над тем, какой жанр и какое ампула свойственно каждому из них.

Артист А. Менакер пришел в Театр миниатюр с эстрады. Менакер (и не только он один) считает себя эстрадной звездой первой величины, признанным мастером, достигшим вершин успеха. А ведь его репертуар был невелик, и шедевром творчества Менакера оказался номер «Патефономания», где Менакер талантливо и оригинально имитировал и пародировал отдельных авторов. Но мастерство Менакера весьма несовершенно, он не умеет еще создавать настоящий образ, ему следует много и долго работать над культурой речи и движения. Однако, упоенный своей славой, Менакер решил, что ему незачем больше совершенствоваться, что он является подлинным мастером эстрады. В зазнайстве Менакера была повинна эстрада. Менакер, не имея соперников в своем жанре, считал себя «неповторимым явлением искусства». Имитируя Утесова, Менакер не понял, что большая часть успеха в этой имитации падала на долю Утесова, что он, Менакер, сиял отраженным светом, что ему, Менакеру, нужно очень долго и очень много учиться у Утесова. Однако если бы какой-нибудь смельчак сказал об этом Менакеру, Менакер возмутился бы и горделиво ответил, что он создал свой жанр сам, не учась ни у кого, не следуя никому.

Всякий актер всегда с теплотой и любовью вспоминает своего учителя, подчеркивает связь со школой, воспитавшей его. Многие эстрадные актеры тщательно скрывают своих учителей, у которых они учились крадучись и незаметно, хотя упорно доказывать, что лишь самим себе они обязаны всем, чего достигли.

Руководители эстрады поощряют такой эгоцентризм. Ни разу за всю историю эстрады не было сделано попытки привлечь в ка-

честве эстрадных педагогов таких мастеров, как Утесов, Сокольский, Хенкин; в крайнем случае приглашают драматических артистов, но учиться у мастеров эстрады не желает никто.

Менакер в первой программе Театра миниатюр выступал с музыкальным фельетоном «В костюмерной Большого театра». Он делал то, что умеет, — это было хорошо; но уже во второй программе он пытался подражать Утесову. Это подражание было лишено элементов пародии, и тогда-то обнаружилось, что между Менакером и Утесовым — дистанция огромного размера, что Менакер не умеет петь, двигаться, что ему нужна еще серьезная учеба.

Почему так поздно открылся этот очевидный факт? Кто виноват в этом? Эстрада, которая развила у молодого артиста непомерное самомнение.

Много общего в творческой судьбе с Менакером имеет и С. Пейсин. Жанр «детских рассказов», в котором выступает артистка, необычайно популярен у публики, и Пейсин напрасно относит успехи жанра на свой счет. Пейсин бесспорно способная актриса, но она нашла несколько приемов, которые упорно эксплуатирует все время, бьет на доходчивые эффекты, не понимает того, что детский рассказ, ведущийся от лица ребенка, требует наличия образа. Пейсин же, имитируя детскую речь, утверждает на эстраде штамп сюсюкающего и лепечущего ребенка, один из самых порочных, антихудожественных штампов. Таким образом Пейсин становится типичной исполнительницей

Исполнителями оказываются все те артисты эстрады, что превращают свое искусство в ремесло. Так, например, Акимова и Казинский, выступающие с вальсом-бостоном в течение нескольких лет, превратили этот танец в какое-то методическое повторение заученных движений.

Исполнителями оказываются иногда даже такие мастера, как В. Я. Хенкин и Л. О. Утесов.

Кого не радует непревзойденное мастерство комического рассказа, которым владеет Хенкин, кто не смеялся до слез, слушая этого артиста? Но почему же, злоупотребляя симпатиями публики, он столько лет подряд исполняет надоевшие, набившие оскомину пародии на цыганские романсы?

После двухлетнего перерыва появился Утесов в Ленинграде. Зритель встретил его восторженно. Да это и понятно. Ленинградцы любят Утесова, умеют ценить его замечательное мастерство, — им памятен последний приезд Утесова в Ленинград.

В новом, невиданном прежде качестве предстал тогда Утесов перед аудиторией. Разорвав кино-экран, вышел джаз на эстрадную площадку, и два часа подряд длилось яркое увлекательное зрелище. Утесов был неузнаваем. Исчезла былая богемная развязность его манеры выступления, не осталось того «блатного» духа, который был присущ ему ранее.

Сейчас Утесов во многом повторяет то, что делал два года назад. Место вдохновенного творчества заняла виртуозная техника.

Больно и досадно, что Утесов, отличавшийся всегда неустанными поисками, обнаруживает сейчас признаки творческой вялости и самоуспокоенности. Не сомневаемся, что в творчестве Утесова это лишь временная передышка и следующая встреча Утесова с ленинградцами будет так же радостна и приятна, как все долгое знакомство с этим замечательным эстрадным актером.

Практика эстрадных артистов убеждает в том, что болезни эстрады происходят не из-за отсутствия одарен-



А. Редель  
и М. Хрусталева



Р. Рубинштейн и А. Жуков



Ю. Юров

ных и талантливых людей, а из-за того, что эстрадными артистами никто не занимается, они предоставлены самим себе.

Театр миниатюр показал с наглядной очевидностью всю несостоятельность режиссуры эстрады. В самом деле, из четырех программ лишь одна миниатюра «Сентиментальная повесть» была поставлена Н. Суриным с выдумкой фантазии и соблюдением законов жанра. Все остальные постановки были — либо наспех скроенная халтура, либо любительские упражнения. Вспомним работы режиссера Мейселя, превратившего эстрадную шутку «Скамейка» в нудную и растянутую миниатюру, вспомним, что он же поставил водевиль Левина так, что скомпрометировал даже положительные стороны этого малоудачного водевиля.

Ошибочно говорить, что режиссеры не привлекаются на эстраду. Они «привлекаются», но не работают по-настоящему. Так, время от времени эстрада привлекает режиссера Сурина (обычно это бывает тогда, когда нужно спасти один из номеров). Но Сурин на эстраде систематически и по-настоящему не работает. Сурин — один из подлинных энтузиастов эстрады. Он не раз, по своей личной инициативе, организовывал эстрадные ансамбли, он работал с молодежью, он знает и понимает эстраду, и, вместе с тем, ни одно из начинаний Сурина не встретило поддержки в руководстве госэстрады. Ему не было создано необходимой творческой обстановки, ему не было сделано ни одного интересного творческого предложения.

Режиссеры привлекаются на эстраду, но они один из мастеров эстрады не работает с режиссером. А всем эстрадным актерам необходима помощь режиссера.

Блестящей иллюстрацией настоящей режиссерской

работы на эстраде может служить балетный номер Редель и Хрусталева, поставленный режиссером Федором Кавериним. Высокое мастерство актеров здесь по-настоящему режиссерски организовано. Все развитие номера продумано детально и тщательно. Номер приобрел подлинную художественную завершенность.

Весьма интересна и работа режиссера Вл. Иогельсена с артистом Юровым, исполняющим танц-фельетон. Режиссер сумел здесь найти тонкую форму пародии, тот предельный лаконизм выразительных средств, который необходим эстраде. Весь номер отмечен настоящей режиссерской фантазией и, вместе с тем, чрезвычайно сдержан, в нем есть настоящее чувство меры — что очень редко бывает в эстрадных номерах.

Отсутствие режиссера чувствуется в целом ряде эстрадных произведений во всех жанрах эстрады.

Без режиссера невозможна настоящая творческая работа артиста эстрады.

Эстрадного Театра миниатюр больше не существует. И тем не менее театр такого жанра необходим.

Сейчас при подготовке к открытию нового эстрадного театра следует думать не только о помещении театра (вот проблема, которая занимает многих), а о том, кто же будет руководить этим театром.

Во главе эстрадного театра должен стоять режиссер — творческий художественный руководитель. Только он сумеет правильно направить работу театра, выращивать эстрадные жанры, воспитывать актеров эстрады, работать с драматургами, утверждать высокое искусство эстрады.

Эстрадный театр необходим, без этого немислим творческий рост эстрады.



Н. П. Смирнов-Сокольский

Зарисовки А. Минчиковского