

А. Дорохов

ПРОБЛЕМА ЖАНРА НА ЭСТРАДЕ

Лет двадцать пять назад опытный импрессарио легко мог составить большой концерт из одних лишь номеров того жанра, который нынче на эстрадном языке называется «речевым». Этот концерт был бы разнообразен, не утомителен и вполне удовлетворил бы зрителя.

Впрочем, такие концерты нередко и устраивались. Артисты «речевики» спокойно выступали здесь рядом, не мешая друг другу, не повторяясь и не копируя один другого. Происходило это потому, что внутри «речевого» раздела эстрадного искусства существовал добрый десяток совершенно отличных и своеобразных жанров.

Вспомним дореволюционную эстраду последних лет. Вот произносит свой напыщенный «патриотический» монолог Сергей Сокольский в пестрых лохмотьях «рваного жанра», а после него появляется со звонкими «вокальными» пародиями Иван Гурко. Вот на сцене Виктор Хенкин. Вчера на нем был шутовской колпак с погремушками, и он пел «Бить в барабан велел король», а сегодня он одет кинтоури и распевает забавные «песенки кинто». Хенкина сменяет лощеный жуир в цилиндре, с обязательной хризантемой в петлице. Это Михаил Савояров, чьи куплеты «Луна, луна, ужели ты пьяна?» знает весь город. Вот Алексей Матов со своим знаменитым попугаем и шарманкой, вот «лапотный дуэт» Жукова и Орлова, вот забежавший по пути артист Александринского театра Иван Владиславович Лерский с его крохотными юморесками, написанными Агнивцевым. Когда объявляют имя Сурина-Арсикова, зритель готовится услышать очередную музыкальную мозаику, а при появлении Убейко ждет злословных куплетов — импровизаций на заданную тему и заданный популярный мотив.

Каждый из крупных артистов эстрады того времени имел не только «свой собственный» репертуар, но и свой собственный исполнительский стиль, свой характер, свой жанр. Каждый, будь то Вильбушевич или Айдаров, Сладкопевцев или Борисов, Павел Троицкий или Леонид Мостовой, спокойно выходил на эстраду, не боясь того, что перед ним выступал его товарищ, работающий в том же жанре.

Совсем иная картина сейчас. Порой для составителя концерта бывает очень трудно разместить в одной программе даже двух «речевиков». Одна и та же новелла Паустовского может оказаться в репертуаре таких, казалось бы, далеких друг от друга артистов, как П. Я. Курзнер

или О. И. Агулянский. И. С. Гурко и П. А. Айдаров исполняют совершенно однотипные куплеты и нередко на одну и ту же тему. Пародийную песенку о «Саше» и «Катюше» можно найти в репертуаре нескольких исполнителей. Что же касается таких эстрадных «китов», как Н. П. Смирнов-Сокольский, П. Л. Муравский или Г. И. Афонин, то их попросту нельзя занять в одном концерте, ибо их фельетоны и по форме и по содержанию и по материалу почти идентичны и отличаются один от другого лишь исполнительской манерой. Кстати, не является ли самая форма нынешнего так называемого эстрадного «фельетона» отрицанием точной и острой эстрадной формы? Два десятка анекдотов и «реприз», кое-как притянутых к общей теме и подкрепленных должным количеством пафосной декламации, связаны настолько случайно, что тот же Смирнов-Сокольский с легкостью переставляет на ходу звенья фельетона или, в зависимости от реакции зрительного зала, вставляет в новую работу наиболее удачные куски из старой.

То же нарушение жанровых различий и рамок может быть проиллюстрировано и примерами из других областей эстрадного искусства. Возьмем хотя бы вокалистов.

Стоит припомнить имена крупнейших эстрадных актеров недавнего прошлого, чтобы насчитать множество исполнителей, обладавших определенными творческими индивидуальностями, вырабатывавшими свой собственный, порой неповторимый жанр. Можно ли было спутать Вяльцеву с Тamarой или Плевицкую с Варей Паниной? А сегодня всех этих исполнителей объединила бы одна рубрика «жанровых песен», и репертуар их с неумолимой последовательностью повторял бы назойливый традиционный стандарт: романс советского композитора, лирическая песенка из фильма Дунаевского и «Челитта» или «Калитка».

Неудивительно, что зрителю порой кажется, будто он постоянно присутствует все на одном и том же концерте. Действительно, как ему отличить балетный номер Редель и Хрусталева «с букетом» от номера Мозговой и Тараховского «со шкурой» или запомнить имена тех бесчисленных пластико-акробатических пар, которые из года в год демонстрируют на эстраде весьма схожие варианты одного и того же танца?

Даже среди цирковых жанров, наиболее разнообразных и более разграниченных, наблюдается то же самое. Все чаще и чаще начинают мелькать на эстраде номера, которым

цирковой жаргон присвоил название «меланж-акта», что в вольном переводе означает «окрошка» или «винегрет». Схема таких номеров примерно такова: на выход кусочек нехитрого танца или простейшая мелодия, исполненная на музыкальном инструменте, несколько несложных жонглерских трюков, пара пустячных иллюзий или манипуляций и для финала эффектная акробатическая комбинация. По окончании такого номера за кулисами легкое замешательство: ни акробатов, ни жонглеров, ни иллюзиониста после него не выпустишь. Ничего не показал, а успех подорвал всем! Прямо хоть не ставь двух цирковых номеров в один концерт.

Все это говорит о том, что на эстраде, так же как и в некоторых других видах искусства, успешная борьба за новое идейное содержание иногда сопровождалась той потерей чувства жанра и тем забвением формы, на которые сейчас следует обратить серьезное внимание.

За последние годы в процессе развития советской театральной культуры мы наблюдали одно и то же явление. В борьбе за идейную насыщенность спектаклей, в поисках нового содержания, отражающего нашу эпоху, в устремлении всего внимания на глубину темы, театры заметно ослабили заботу о форме спектакля. Как следствие этого мы имели целый ряд серых, бесформенных постановок, нередко опешивавших те замечательные мысли, которые театр искренно хотел донести до зрителя.

Особенно ярко это сказалось на театрах оперетты. Желая избавиться от старых штампов и канонов «венцины», стремясь показать в своих спектаклях новых людей с их новыми мыслями и чувствами, драматурги и композиторы, а за ними и опереточные режиссеры, постепенно стали терять самое ощущение жанра, ясное представление о его границах и возможностях.

Мы видели на опереточной сцене либо драматические пьесы с вставными музыкальными номерами, либо мелодрамы с пением вроде «Сотого тигра» или «Последнего бала». В некоторых спектаклях Музыкальной Комедии оказалось слишком мало музыки, танца, а главное — смеха, в то время как многие драматические театры стали явно злоупотреблять именно этими выразительными средствами.

В искусстве эстрады проблема жанров приобретает особую остроту.

Достаточно просмотреть даже лучшие образцы эстрадного репертуара довоенных лет, чтобы понять, насколько то, что мы слышим с эстрады сегодня и за что так часто браним драматургов и исполнителей, по своему идейному, а в большинстве случаев и художественному, уровню неизмеримо выше материала, который когда-то был широко популярен.

Совершенно клиническим идиотизмом веет от тех многочисленных «еврейских» и «армянских» рассказов, которые читались с эстрады весьма популярными исполнителями.

Мировая война 1914 г. захлестнула эстраду волной псевдопатриотических виршей, утверждавших зоологический шовинизм и «шапкозакидательские» настроения. Вчерашние рассказчики «еврейских анекдотов» появлялись на сцене в форме прапорщиков, а исполнительницы «русских песен» сменяли бальное платье на косынку сестры милосердия или попросту, как артистка Горленко-Долина, драпировались в трехцветное знамя.

Литературные достоинства даже наиболее безобидного юмористического репертуара бытового плана, за редкими исключениями, были настолько невысоки, что только яркое дарование актера и нетребовательность зрителя могут объяснить их успех у публики. Почти весь эстрадный репертуар того времени (за исключением немногих авторов вроде Агнивцева, Регинина, Ядова и некоторых других) абсолютно никакого отношения к литературе не имел. И если наиболее популярная песенка Жукова и Орлова, выступавших в поддевках, кончалась лирическим рефреном:

«Почеси, почеси,
почеси, почеси,
легче станет на души (!)»,

то недалеко от них ушел в понимании законов поэтики и простой орфографии и репертуар такого «великосветского» куплетиста, как Савояров. Совершенно естественно, что новые условия, требования новой аудитории и, прежде всего, идейный и культурный рост самих исполнителей заставили эстраду отказаться от старого репертуара и от большинства прежних авторов.

За советские годы эстрада прошла огромный путь. Мы часто не осознаем, насколько изменилась наша эстрада, как мало в ней общего с эстрадой старой. И первой проблемой здесь оказалась проблема репертуара, ибо «классики», которая имела во всех других видах искусства, здесь не было.

Новые авторские кадры эстрада черпала в советской литературе. Естественно при этом, что молодые писатели прежде всего приносили на эстраду те жанры, которые были им привычны и знакомы. Широкое распространение получил так называемый «эстрадный рассказ» — нечто среднее между сюжетной новеллой и бытовой зарисовкой. Возникли раз-

ного рода «литомонтажи», в которых произвольно объединялись вокруг избранной темы отрывки из различных литературных произведений, сдобренные публицистическими отступлениями.

Наконец, сформировался и эстрадный «фельетон», в котором, при сохранении приема литомонтажа, литературные отрывки были заменены анекдотами и репризами.

Немало греха лежит здесь и на критике, которая, борясь за чистоту эстрадного искусства, ополчилась на отдельные жанры и возражала часто не против плохих и пошлых куплетов, а против куплетов вообще. Это привело к тому, что в эстрадном мире самое слово «куплетист» стало звучать как нечто постыдное.

Под влиянием той же критики, например, стал стыдиться своего эксцентрического «рваного жанра» такой своеобразный артист эстрады, как Василий Гущинский. Забросив свои пестрые лохмотья, трюкованные парики и экзотический реквизит, Гущинский облачился в строгий и скучный пиджак и стал довольно посредственно исполнять пресные эстрадные монологи. Между тем прежний его жанр не только позволял актеру вступать в особенно интимное общение с аудиторией, но и давал возможность в неожиданной и острой форме, которой Гущинский умел пользоваться в совершенстве, доносить до зрителя сатиру и памфлет. Главная беда артиста заключалась в том, что неповоротливые авторы не сумели использовать его жанр.

Но Гущинский держался за свою форму еще дольше других, вызывая поистине головокружительный успех у самых широких слоев зрителей, делая аншлаги в саду Народного дома и в Екатерингофском парке и не особенно стремясь на эстраду Филармонии. Большинство же эстрадных артистов стыдливо отбрасывало по-степенно и грим, и характерный костюм, и музыкальное сопровождение, стремясь быть «академическими», т. е. академически-чинными, академически-скучными. Дело доходило до того, что в дебрях «художественного чтения» стали блуждать такие мастера подлинно эстрадной сатиры, как Алексей Михайлович Матов.

Известную роль в забвении многих жанров сыграла и творческая лень некоторых исполнителей. В эпоху нездорового распространения так называемых «клубных концертов», когда каждый мало-мальски приемлемый юморист или сатирик имел по нескольку концертов в вечер, проблема репертуара упрощалась необычайно. Стоит ли возиться с костюмом и гримом, таскать за собой чемодан с реквизитом, репетировать с аккомпаниатором, когда можно выйти из дому в своем привычном пиджаке, сунуть в карман на всякий случай текст и обежать за вечер любое количество площадок?

Следующий этап перестройки эстрады был уже менее примитивен. Новое здесь заключалось в создании так называемых «тематических» или «сюжетных» номеров.

Дело сводилось к тому, чтобы средствами какого-нибудь жанра изобразить несложную бытовую сценку и создать конкретные образы, позволяющие донести до зрителя ту или иную идею. Так появилось бесчисленное количество «спортивных этюдов», «карнавалов», сцен в парке культуры, эпизодов с пограничниками.

Работая над сюжетными номерами, артисты цирка часто не могли раскрыть избранную тему только средствами своего жанра. Тогда в помощь приходилось брать элементы смежных жанров. Так возникали номера, которые получили название «синтетических». Но и здесь все внимание было устремлено на создание реалистического образа, на раскрытие темы, и это нередко сопровождалось пренебрежением к законам жанра, к законам технического мастерства.

В этом отношении чрезвычайно характерна работа квалифицированных акробатов Беньято и Лаврентьевых в последней программе ансамбля под руководством Мирова и Дарского «Попытка не пытка». Беньято разыгрывают вводную сценку, изображая двух рабочих сцены, поссорившихся из-за необходимости передвинуть рояль. Однако при довольно остроумной и логичной мотивировке акробатических трюков сценка не имеет и десятой доли того успеха у зрителей, которым пользовался прежний номер этих исполнителей. Хорошие акробаты оказались очень плохими артистами. Они беспомощно говорят заученные фразы, очень плохо двигаются и жестикулируют, а главное, — они потеряли тот темп, ту слаженность, бравурность и четкость в исполнении трюков, которые были им свойственны. Также проигрывает в «сюжетном» оформлении и номер Лаврентьевых. Акробатическая структура номера, основанная на точном внутреннем ритме трюков, оказывается, была сильнее, нежели сюжетное развитие сценки. Таким образом, попытки преступить жанровые законы очень часто влекут за собою снижение мастерства.

На цирковых жанрах также сказало влияние той самоуспокоенности и творческой лени, которые так сильно снижали уровень эстрадного мастерства в целом. И здесь некоторые исполнители решили, что нет большой нужды таскать за собой на концерты ящики и чемоданы с реквизитом, когда достаточно сунуть в портфель пару концертно и десяток мячей и «отработать» любой «меланж-акт».

В новых производственных условиях, когда артисты эстрады должны привлечь и заинтересовать зрителя открытым «афишным» концертом, проблема чистоты эстрадного жанра ощущается особенно остро.

Сейчас исполнители видят свою главную задачу в том, чтобы, не снижая идейной содержательности репертуара, найти ту острую разнообразную и доходчивую форму, которая отличала бы эстраду от смежных видов искусства и могла бы заинтересовать зрителя.

Можно перечислить десятки артистов эстрады, которые сумели, сохранив свою индивидуальность, выработать своеобразный исполнительский стиль и жанр. Достаточно вспомнить такого мастера, как Владимир Яхонтов, который в каждую программу вкладывает новые краски, сохраняя, однако, все присущие его оригинальной манере черты; Аркадия Райкина, отыскавшего свой стиль в таком сложном деле, как конференс; Кэто Джапаридзе, нашедшую свою благородную и обаятельную манеру в исполнении порой не очень высоких по стилю произведений.

Расширяя рамки жанра, успешно ищет новой своеобразной формы для каждой своей очередной работы Георгий Дуклау. Возрождая на новой основе забытый жанр «музыкального чтения», Зинаида Донцова показала несколько очень интересных работ, которые должны войти в программу «Танец в поэзии».

Однако думается, что опыт старой эстрады мог бы очень пригодиться и сегодня. Конечно, речь идет отнюдь не о содержании. Но более смелому использованию приемов, созданию острой формы умелой эстрадной театрализации можно было бы поучиться.

Вспомним, хотя бы, такую скучноватую сейчас разновидность эстрадного искусства, как вокальный квартет. И вспомним, каким исключительным успехом пользовался у зрителя «Квартет бродячих музыкантов», в котором участвовали ныне заслуженные артисты академических театров Н. В. Ростова, Я. О. Малютин, А. А. Орлов и баянист Я. Ф. Титоренко. Или, несколько позднее, другой квартет «Алеша-ша», центральной фигурой которого была ныне заслуженная артистка Камерного театра Н. Эфрон, или, наконец, «квартет каторжан», созданный в свое время группой певцов Мариинского театра.

Умелая театрализация, работа в образе (здесь на память приходят концертные выступления артистки Нового театра Ксении Куракиной с ее «Песенками улицы»), различные приемы инсценировки материала, введение в номер трюка значительно усиливают доходчивость эстрадного искусства. Минувшим летом на открытой сцене московского сада «Эрмитаж» выступали ничем особенно не примечательные певцы, исполнявшие вокальный дуэт. Но их номер был очень нарядно оформлен в виде палешанской табакерки. Это было очень эффектно и создавало успех.

И еще одно качество, которое не вредно было бы позаимствовать у старой эстрады, — это злободневность и темпы. Старое эстрадное правило — «утром в газете, вечером в куплете» — сейчас едва ли осуществимо практически. Но постоянное и непрерывное содружество исполнителя с определенным «своим» автором, использование тех форм, которые позволяют непрерывно обновлять отдельные звенья номера, — вот что помогло бы взрастить искусство подлинной политической эстрады. Фронтальная работа многих писателей и артистов в дни недавних боев с белофиннами показала, что дело это вполне возможное и осуществимое.

Евг. Мин

В ПОИСКАХ НОВОГО

Первая программа Театра эстрады и миниатюр была показана лишь в конце ноября. В это время проходила декада советской музыки и эстрады, вызвавшая живые споры о путях и судьбах эстрадного искусства.

Два суждения наиболее отчетливо выступили в этих спорах. Одно из них резко сформулировал И. Дунаевский в открытом письме к Н. Смирнову-Сокольскому (напечатанном в газете «Советское искусство», утверждавший, что на эстраде нет ничего нового и все без перемен; другое суждение, разделяемое некоторыми лицами, было прямо противоположным и значительно преувеличивало достижения эстрады.

Не вступая сейчас в полемику ни с кем из диспутантов, мы все же должны заметить, что обе борющиеся стороны в пылу дискуссии упростили положение, существующее на эстраде, и за категоричностью высказываний потеряли истину.

Говорить, что на эстраде нет ничего нового, повторять, что «эстрада отстаёт», «плетется в хвосте» — значит непомерно сгущать краски, предаваться критическому пессимизму; восхвалять эстраду, находить большие «сдвиги» и «переломы» в ее работе — значит заниматься «возвышающим обманом».

Новое есть на эстраде, но оно рождается в творческих муках, медленно и нерешительно. Часто и сами актеры останавливаются на полпути, пресекая хорошие начинания.

Не отсутствие нового, а неуверенность, медлительность, робость в широком смелом развитии и выдвижении новых тем, новых жанров, новых исполнителей — вот в чем состоят основные пороки эстрады. И мы обязаны не только сурово критиковать эстраду, но и помочь ей более энергично утверждать новое в ее художественной практике.

Все сказанное выше целиком относится к Театру эстрады и миниатюр.

Первая программа театра двойственна и противоречива. Здесь есть и настоящие художественные произведения — счастливые находки фантазии, творчества, вдохновения, смелые поиски новых форм эстрадного искусства; и рядом с ними серые, скучные, слабые номера, не достойные ни театра, ни его актеров, ни зрителей.

Кажется, что театр, задумав оригинальное, новое представление, не нашел в себе достаточно сил для его выполнения и остановился на полдороге, разрешив только небольшую часть своих замыслов.

Новое и в этой программе, так же как и на эстраде, проступает робко и неуверенно, словно боясь стеснить старое, обветшалое, отжившее свой век; но все-таки оно есть, это новое, и оно наиболее ярко выразилось в создании коротких миниатюр-интермедий.

Каждая из таких миниатюр длится не более 2—3 минут и представляет собой небольшой анекдот с неожиданным финалом.

В одной из миниатюр мы видим гражданина, беспечно пересекающего улицу, вопреки правилам движения. Свисток милиционера, — и нарушитель (как пишут в милицеских протоколах) прикидывается слепым, а милиционер осторожно переводит его через улицу. В другой миниатюре почтенный лектор читает доклад о бережном отношении к социали-



Райкин и Карповский.